

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV

**(TEORÍA DEL CONOCIMIENTO E HISTORIA DEL
PENSAMIENTO)**



TESIS DOCTORAL

Arte y estética en Nicolai Hartmann

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Pérez Cornejo

DIRIGIDA POR

Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2002

A R T E Y E S T É T I C A E N N . H A R T M A N N

I N T R O D U C C I O N

Las páginas que siguen contienen el resultado de la investigación que hemos llevado a cabo en torno a la estética y la filosofía del arte de Nicolai Hartmann.

El origen del interés del autor por la figura de N. Hartmann se remonta al tiempo en que preparaba las Oposiciones para profesor agregado de Bachillerato. En el curso de las consultas bibliográficas que una prueba de esta índole obliga a realizar, entró en contacto casualmente con algunos escritos de este filósofo. Tales obras atrajeron su atención de inmediato, por el inusual vigor y seriedad con que en ellas se trataban determinados problemas que por aquél entonces le preocupaban intensamente, en especial el problema de los valores y su fundamentación en el orden del ser ideal.

Tras aprobar los exámenes, el tiempo libre y el reposo proporcionados por la nueva situación, nos permitieron una mayor dedicación al estudio del resto de la producción del filósofo de Riga. Con asombro, pudimos comprobar que el número de trabajos consagrados al análisis de su pensamiento ni era numeroso, ni estaba a la altura de las riquezas que en él se contenían, pues la mayor parte de esos trabajos eran simples recensiones o artículos de escasa envergadura. La reciente desaparición de Hartmann -cuarenta años no es un período de tiempo apreciable en filosofía-, o quizás también el tedio que debían producir sus voluminosas obras en los lectores de nuestra época, habituada a lecturas más ligeras, eran las únicas razones que podían barajarse a la hora de explicar el escaso interés que mostraba el mundo filosófico actual por el pensamiento hartmanniano.

Pronto constatamos que nuestras sospechas eran ciertas; por decirlo de algún modo, Hartmann era un pensador con "mala fama": lo farragoso y complicado de sus explicaciones, las múltiples subdivisiones y apartados que contienen, o, en fin, el estilo semiescolástico que a veces

adopta su lenguaje, habían contribuido seguramente a alejar a más de un investigador que, al enfrentarse a una presentación tan poco atractiva, había debido juzgar que una obra de apariencia tan anticuada debía encerrar muy pocos contenidos aprovechables para la filosofía actual.

2

Dentro de la obra de Hartmann había un sector que sufría este olvido en un grado aún mayor. Existían, en efecto, bastantes estudios sobre su ontología, su ética o su filosofía de la naturaleza, pero muy pocos, en cambio, que se centrasen en su estética o en su filosofía del arte. Y, sin embargo, parecía evidente que en las reflexiones estéticas de Hartmann se recogían multitud de sugerencias nada desdeñables: la herencia más profunda del pensamiento estético del Idealismo alemán, algunas intuiciones acertadas de la estética fenomenológica, aspectos que aproximaban sorprendentemente las ideas de Hartmann a ciertas tesis de Nietzsche -aunque enfocadas siempre desde el punto de vista de una teoría material del valor, inspirada en Max Scheler- e, incluso, una serie de meditaciones en torno a la relación entre arte y posibilidad que recordaban al pensamiento de Bloch o Adorno. Todo ello se desarrollaba, además, en el marco de una teoría sistemática que permitía interpretar de un modo unitario la estructura categorial del objeto estético y de las diversas artes.

Cada vez se nos fue haciendo más y más evidente que el ámbito de la estética y del arte no se limitaba a ser una parte más dentro del conjunto de la obra de Hartmann, sino que constituía el sector más importante de la misma y el que da sentido a los demás; nos parecía, efectivamente, que su ontología, su ética y su filosofía del espíritu desembocaban, en última instancia, en el dominio estético, donde alcanzaban su punto culminante y su justificación.

Lo curioso era que muy pocos parecían haberse dado

cuenta de la significación y originalidad que aportaban los planteamientos estéticos de Hartmann. Un par de tesis y una breve serie de artículos y recensiones, todos ellos casi esquemáticos, fueron lo único que pudimos recopilar, tras una larga (y a veces desesperante) búsqueda. La razón del olvido, no obstante, era clara: las difíciles circunstancias en las que había sido redactada la Ästhetik; su aparente desconexión con el resto de trabajos en los que se había ocupado Hartmann de estas cuestiones y, por último, el carácter fragmentario, y en ocasiones desordenado, de sus razonamientos, habían llevado a los especialistas a no conceder excesiva importancia a esta parcela del pensamiento hartmanniano.

Urgía, pues, llevar a cabo un trabajo que, además, de suplir la escasez de investigaciones mencionada¹, pusiera en relación la estética y la filosofía del arte de Hartmann con el resto de su ontología, abriendo camino, al mismo tiempo, a estudios ulteriores sobre esta problemática, asentando sus bases fundamentales².

La labor se presentaba, desde luego, ardua; en primer lugar, existían dificultades de tipo material: los pocos estudios dedicados a este tema se hallaban fuera del alcance inmediato del investigador de lengua castellana; en segundo término aparecían dificultades inherentes al propio pensamiento del autor: aunque la sistematicidad de nuestro filósofo parecía a primera vista facilitar el curso de la investigación, inmediatamente se nos hizo evidente que la múltiple relacionalidad que se establece en el seno del pensamiento hartmanniano entre todos y cada uno de los conceptos, hacía sumamente penoso seguir la pista de las ideas que en él se planteaban, que a veces se perdían en un auténtico laberinto de interconexiones con otros aspectos de su teoría.

A ello había que añadir la dispersión que presenta el pensamiento estético de Hartmann, así como la gran distancia que media entre sus primeras investigaciones en

torno a la estética y el arte y sus últimos escritos -Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt es de 1926, Das Problem des geistigen Seins de 1933, y la Ästhetik se redactó en el transcurso del año 1945-; no era sencillo, por tanto, ver los puntos de relación que permiten enlazar esas obras de un modo lógicamente coherente. Por último, la escasa fiabilidad que mostraban las traducciones castellanas de las obras de Hartmann, o incluso la simple inexistencia de traducción, nos obligaba en muchos casos a interpretar sin ayuda alguna unos textos que se mostraban, por lo general, sumamente enrevesados.

Pero, a pesar de estos obstáculos, no dudamos en emprender la tarea que nos habíamos propuesto; eramos conscientes de que, dentro de nuestras modestas posibilidades, podíamos contribuir a mejorar la comprensión de un aspecto de la filosofía hartmanniana en el que apenas se había hecho hincapié hasta este momento.

3

Los objetivos que nos hemos propuesto alcanzar con esta investigación son de dos tipos, a saber:

A) OBJETIVOS GENERALES:

a.1) El principal objetivo de nuestros esfuerzos no puede ser otro que el de abrir camino en España a aquellos estudios que en lo sucesivo pretendan enfrentarse a la estética y la filosofía del arte de N. Hartmann, ya que, como se indicó anteriormente, casi no existen obras de envergadura que aborden este ámbito de la filosofía del autor.

Este es el motivo de que la mayor parte de las reflexiones que aparecen a lo largo del trabajo hayan sido extraídas directamente de la obra hartmanniana, toda vez que no cabía esperar gran ayuda de otros autores que hubieran

explorado previamente estos textos; la interpretación de los mismos, en definitiva, nos pertenece, y parte en muchas ocasiones de cero.

a.2) No obstante, el interés fundamental de nuestro estudio gira en torno a la teoría de la creatividad que se encuentra implícita en la filosofía de Hartmann.

Es sabido que, desde Nietzsche, la filosofía occidental se ha esforzado por elaborar un pensamiento no-teológico y no-metafísico, que, por un lado, se muestre capaz de asumir la "muerte de Dios" que se produce en la modernidad, y, por otro, permita redefinir el puesto que corresponde al hombre en el cosmos. Las filosofías de M. Heidegger, J. P. Sartre o del propio Nietzsche, son exponentes de esta orientación. En estos autores, la experiencia estética, el pensamiento poetizante o el arte aparecen como la salida más coherente al sinsentido en que ha caído la existencia humana, tras perder su conexión con el ámbito divino y el fracaso de la metafísica.

Sin embargo, nunca se incluye en esta lista de pensadores a Nicolai Hartmann. Se ha pasado por alto que su filosofía se caracteriza, ante todo, por ser un pensamiento no-teológico, que rechaza además sin paliativos el concepto tradicional de metafísica.

En este trabajo se trata de demostrar que Hartmann no sólo es un filósofo que asume con plena consciencia el pensamiento de la "muerte de Dios", sino que trata también de establecer la posición en que queda situado el hombre tras un evento tan transcendental; a juicio de Hartmann, esta posición no puede ser otra que la de aparecer como el único ente creador de valor que existe en el mundo real.

Nuestro propósito, por tanto, ha sido probar que, más allá del pensamiento teológico tradicional, Hartmann desarrolla una teoría de la creatividad inspirada en el

pensamiento de Nietzsche, en la que compete al hombre la abrumadora tarea de ocupar el puesto de la Divinidad y conferir sentido a un mundo que carece de él. Nos atrevemos a afirmar, incluso, que toda la filosofía hartmanniana culmina en su Antropología, a la que Hartmann concibe, como se verá, como una Antropodicea, es decir, como una defensa del importante papel creador que ejerce el hombre en la realidad y en la historia, y del que la actividad poética no es sino la más elevada expresión. Este puesto privilegiado le ha sido arrebatado al hombre por el pensamiento teleológico tradicional, propio de la metafísica o la religión, y es necesario, según Hartmann, recuperarlo a cualquier precio, ya que sólo en él estriba la esperanza de una futura elevación y ennoblecimiento del ser humano.

a.3) Además de analizar la teoría de la creatividad que supone la filosofía de N. Hartmann, otro objetivo ha sido poner en relación su estética con otras estéticas anteriores o contemporáneas, al objeto de resaltar en qué estriba la originalidad que poseen sus planteamientos iniciales respecto de ellas.

Se verá cómo, frente a pensamientos estéticos que parten de puntos de vista deformados, o construyen sus teorías a priori, sin ponerse a analizar cuidadosamente los fenómenos, la estética hartmanniana es la única que responde a una concepción problemática, es decir, no dogmática, de la misma, sin perder, no obstante, el nivel de sistematicidad que debe caracterizar a todo pensamiento que presente un mínimo de rigor.

De hecho, hemos tratado de recoger este aspecto innovador del pensamiento hartmanniano, articulando la exposición al hilo de los diferentes problemas en torno a los cuales creemos se vertebra la reflexión estética del autor.

a.4) Un problema que se plantea inmediatamente nada más abordar la estética y la filosofía del arte de Hartmann,

es el de averiguar qué relación media entre sus primeras manifestaciones en torno a estas cuestiones, tal como aparecen en las obras anteriores a la Ästhetik, y el grueso de su teoría estética, que encontramos expuesto en la obra recién citada. Pues la primera impresión que ofrecen estos contenidos es la de hallarse desperdigados a lo largo de las diversas obras que componen su extensa producción; de ahí que, a veces, no encontremos la solución de un problema estético determinado en las obras que Hartmann dedicó exclusivamente a tal dominio de fenómenos, sino que el desarrollo del mismo aparece frecuentemente mezclado con reflexiones ontológicas, gnoseológicas, o pertenecientes a su filosofía del espíritu. Nos hemos propuesto, por tanto, organizar este conjunto de teorías, demostrando que forman una totalidad coherente, en la que cada una de ellas encuentra su lugar específico.

Con ello creemos haber probado, asimismo, que la estética de Hartmann no es algo caótico, sino que posee una rigurosa lógica interna, que hemos intentado reconstruir, articulando cada una de las partes que la componen en un marco global, dentro del cual cobran sentido y significación. Esta labor nos parecía muy necesaria, ya que el desorden con que había expuesto Hartmann sus opiniones sobre estos temas, contribuye normalmente a causar la impresión de que constituyen una especie de apéndice o añadido al resto de su filosofía, que, aunque dotado de cierto interés, apenas aporta nada decisivo a la misma. Nuestra intención ha sido, en definitiva, poner de manifiesto que Hartmann no es sólo un gran ontólogo, ético, o filósofo de la naturaleza, cosa que todos admiten en mayor o menor medida, sino también un gran esteta, y que este sector de su filosofía, lejos de ser marginal, ocupa probablemente el lugar más importante y destacado dentro de ella.

a.5) También nos parece haber acertado con el método empleado por Hartmann en las investigaciones que llevó a cabo en este terreno, lo que nos ha permitido desarrollarlas de un modo lineal y dotado de sentido. Nos hemos percatado de que

ese método no es otro que el utilizado por él mismo en el resto de las ramas en que se subdivide su pensamiento; partiendo de esta base, fue relativamente fácil reconstruir el entramado lógico que subyace a sus argumentaciones.

El conjunto armónico que así resultaba nos convenció de que el hilo conductor que habíamos empleado era el adecuado; prueba de ello era que el desarrollo que habíamos dado a la exposición tenía la ventaja de reorganizar "desde dentro", por así decirlo, el pensamiento estético del autor.

a.6) Asimismo, en la investigación hemos tratado de aclarar el significado de los términos más importantes que aparecen en la estética y la filosofía del arte de Hartmann. Para ello se ha procurado interpretarlos desde los presupuestos de su ontología, teoría del conocimiento, ética y filosofía del espíritu, ya que sólo a este nivel es posible comprender el sentido profundo que encierran.

El esfuerzo más importante se ha centrado en situar la estructura categorial del objeto estético y de las diversas artes en el seno de la teoría de las categorías formulada por Hartmann, analizando las relaciones que se establecen entre ambas, ya que, en definitiva, nos parece que hasta el momento no se ha definido con exactitud el puesto que ocupan en esa teoría los principios constitutivos del objeto estético en general, ni los correspondientes a los distintos géneros de expresión artística que existen.

a.7) A nuestro juicio, es imposible entender el pensamiento estético de Hartmann al margen de su filosofía del valor. En este sentido, hacía falta, por un lado, efectuar un análisis completo y detallado de la filosofía hartmanniana del valor estético, así como de las relaciones que guardan los restantes sectores del reino del valor con el arte. Se trataba, además, de probar que la experiencia del artista es en Hartmann, ante todo, una experiencia conectada con la intuición de valores, de manera que la obra de arte que éste

produce no es sino un vehículo del que se vale para transmitirnos dicha experiencia.

a.8) Finalmente, decir que en el trabajo, además de analizar o traducir al castellano textos que no habían sido anteriormente vertidos a nuestro idioma, se ofrece una bibliografía actualizada en torno a diversos aspectos de la filosofía hartmanniana.

Esta recopilación bibliográfica no era en modo alguno superflua, puesto que no es nada fácil encontrar en las bibliotecas de nuestro país una bibliografía completa sobre N. Hartmann; por otra parte, el más reciente repertorio bibliográfico general del que tenemos noticia es de 1982, y nos consta que en los últimos años han sido publicados diversos estudios sobre la figura de este filósofo, algunos de los cuales están referidos a su estética. Parecía conveniente, pues, poner al corriente de estos trabajos a los futuros investigadores que deseen proseguir nuestra labor.

B) OBJETIVOS PARTICULARES:

Además de los objetivos enumerados en el apartado anterior, nuestra investigación ha pretendido también:

b.1) Analizar las relaciones que se establecen en el pensamiento de Hartmann entre estética y metafísica, entendiendo este término en el sentido que le da Hartmann, radicalmente alejado de los presupuestos habituales de la tradición metafísica occidental, esto es, como una "metafísica de problemas", que ha de ocuparse de presentar aquellas cuestiones insolubles que se plantean en el seno de la experiencia estética y la filosofía del arte.

b.2) Estudiar los puntos de contacto que se establecen entre la teoría de la percepción estética formulada por Hartmann, por una parte, y su ontología y teoría del conocimiento, por otra. Se ha procurado exponer la estructura

categorial básica que corresponde al objeto irreal, derivando luego, a partir de ella, la articulación interna del objeto estético.

b.3) Pasando al terreno específico del arte, otro de nuestros propósitos ha sido desarrollar la teoría de la creatividad artística que propone el filósofo báltico, así como exponer las grandes repercusiones que tiene lo irracional en dicha creatividad.

Aquí nos ha parecido conveniente poner de relieve el importantísimo papel que desempeña el artista en el conjunto del pensamiento hartmanniano, ya que en él se nos ofrece, a nivel intuitivo, una prueba taxativa del conjunto de afirmaciones que realiza Hartmann acerca del papel creador que juega el hombre en el mundo real (al respecto, cfr. lo expuesto supra, punto a.2).

b.4) El análisis de la estructura categorial del objeto estético debía completarse con un examen de la estructura categorial que adjudica Hartmann a la obra de arte en general, viendo cómo aplica luego esta estructura a las demás artes. Para alcanzar este objetivo ha sido necesario completar su exposición en algunos puntos donde ésta presenta oscuridades o lagunas, extremos que hemos indicado en el lugar pertinente.

A ello hemos añadido un estudio de la privilegiada relación que se establece en la filosofía de Hartmann entre el arte y el reino del valor, apuntando los distintos matices que cobra esta relación en cada una de las formas artísticas.

Completaremos este punto cotejando la estructura categorial estratificada que presenta Hartmann de la obra de arte con la teoría de los estratos formulada por R. Ingarden, comparándolas entre sí, y discutiendo de paso las objeciones que Ingarden opone a las tesis sostenidas por nuestro autor.

b.5) Hay un aspecto importante en la filosofía hartmanniana del arte del que no tenemos noticia que haya sido destacado hasta el momento y que, sin embargo, nos parece de enorme interés: a nuestro entender, en esta filosofía se establece una estrecha relación entre la experiencia estética y el arte, por un lado, y el concepto de lo irracional, por otro, cuyo acceso se encuentra vedado para el conocimiento, pero no para la intuición y el sentimiento.

Basándonos en este supuesto, nos parece haber probado suficientemente que en Hartmann la percepción estética y el arte, gracias precisamente a su carácter irracional, facilitan al espíritu la penetración en un sector del ente que queda fuera del alcance del pensamiento conceptual-discursivo; dicho con otras palabras: en la filosofía hartmanniana, el arte permite al espíritu participar plenamente en el núcleo metafísico del Ser y del valor, aunque hay que subrayar que tal participación no tiene lugar a nivel conceptual o teórico, sino únicamente a nivel sentimental o afectivo, por lo que no aumenta en ningún caso el nivel de conocimientos que tenemos respecto del sector del Ser que se encuentra afectado por la irracionalidad.

b.6) Un campo apenas explorado hasta el momento es el que hace referencia a la filosofía hartmanniana de la historia del arte, en relación con su teoría del espíritu objetivado, sobre la que aquélla se fundamenta. En este apartado hemos analizado, en primer término, el conjunto de categorías que configuran la historia del arte, enfocándola desde el punto de vista del ser espiritual, exponiendo, a continuación las críticas que dirige Hartmann al historicismo. Nos hemos detenido luego en el examen que lleva a cabo Hartmann del fenómeno del renacimiento y de las vanguardias artísticas, así como en detallar la curiosa interpretación dialéctica que ofrece este filósofo de la evolución del arte a lo largo de la historia.

b.7) Por último, se indica la enorme carga

liberadora que pensamos encierra la teoría del arte elaborada por Hartmann. Al igual que sucede en los casos de Adorno, Marcuse o Bloch, Hartmann presenta una noción del objeto estético basada en la categoría de posibilidad, con lo que sienta las bases para conectar arte y utopía (o transformación moral del mundo, a través de la acción creadora del hombre). Sin embargo, como señalaremos en su momento, Hartmann no pierde la medida que caracteriza en general a su pensamiento, por lo que no plantea nunca una visión "redentora" del arte; para él, una posición intelectual de este tipo comete el error de pasar por alto las necesarias limitaciones que impone la realidad a la acción humana.

4

De conformidad con estos objetivos, hemos dividido el trabajo en dos partes:

- En la primera partimos de la exposición de los procedimientos metodológicos empleados habitualmente por Hartmann en sus investigaciones, de los que se vale luego en el curso de sus estudios sobre estética; sigue después un breve desarrollo de la ontología y teoría del valor de Hartmann, con el que se pretende sentar las bases que permitan comprender posteriormente la estructura categorial del objeto estético (objeto irreal) y de la obra de arte en particular. Utilizando los conceptos que resultan de todo lo anterior, expondremos la Antropodicea o teoría de la creatividad humana que formula Hartmann, en la que se nos presenta al hombre como único mediador entre el ente real e ideal.

A continuación, daremos paso al desarrollo de la estética general, tal como la concibe Hartmann. Siguiendo la metodología anteriormente descrita, se discute la posición que ocupa su teoría en relación con otras formas del pensamiento estético, mostrando el carácter abierto, problemático y sistemático que la caracteriza. Pasamos luego a examinar la teoría general del objeto irreal y de la percepción estética,

y su aplicación concreta a los casos de lo bello de la naturaleza y lo bello artístico.

- En la segunda parte, abordaremos la filosofía hartmanniana del arte, comenzando por un estudio detallado de la figura del poeta y de sus dotes creadoras. Tras esto, estudiaremos la estructura categorial de la obra de arte, resultado de la producción artística y expresión suprema de lo que Hartmann denomina espíritu objetivado, así como su relación con la teoría del valor, comprobando que dicha estructura categorial adopta formas diferentes en las diversas artes. Pondremos de manifiesto, asimismo, cómo el arte constituye en la filosofía hartmanniana el lugar donde el espíritu humano alcanza un reflejo casi perfecto del Ser, y muy especialmente del valor, sirviéndose de él para desvelar ante el sentimiento la estructura profunda irracional de los objetos.

Para finalizar, investigaremos las relaciones que median entre el tiempo y la creatividad del artista o, dicho de otro modo, entre la dimensión histórica de la existencia humana y el arte, poniendo de manifiesto las diversas categorías en las que se articula esta relación, así como las conexiones que, a nivel histórico, se establecen en el pensamiento de Hartmann entre la categoría de la posibilidad, el arte y la utopía.

El aislamiento que rodeó al propio Hartmann parece hacerse extensivo a aquellos que se dedican a estudiar su pensamiento; así ha ocurrido en nuestro caso, pues la soledad en la que hemos redactado este trabajo ha sido notoria, y ha hecho falta a veces gran presencia de ánimo para no abandonarlo.

Sin embargo, es obvio que cualquier estudio de esta índole no se debe únicamente a aquel que lo escribe, ni pueden

olvidarse los estímulos, indicaciones y críticas que decidieron a su autor a reorientar en una u otra dirección el curso de sus pensamientos. En este terreno, la escasez de apoyo se ha visto ampliamente compensada, sin embargo, por su nivel de calidad y calor humano. Debemos destacar, en primer lugar, la ayuda de mi hermano Carlos Pérez, al que debo el haber podido presentar la investigación en el plazo previsto, y sin cuyos conocimientos de informática no habría podido jamás realizarse. También ha sido inestimable la ayuda de mi directora de tesis, D^a Ana María Leyra, cuya receptividad para toda propuesta de trabajo, por alejada que pueda hallarse de sus intereses inmediatos, es ya proverbial: no sólo puso a mi disposición su biblioteca, sino también supo escuchar pacientemente el curso a veces vacilante de mis reflexiones, o supo desvanecer mi acendrado pesimismo con útiles recomendaciones prácticas. A nivel de conocimientos del idioma alemán, no puedo olvidar la ayuda de Sabine Cofalla, quien probablemente nunca sabrá que la obra de la que tantas veces le hablé ha tocado a su fin. Igualmente valioso ha sido el apoyo moral de mis padres y escasos amigos, en especial de Carmen Bueno, Angel Muñoz, Luis Peñalver, Natividad Herránz, Miguel Navarro y Julio Moreno, que soportaron las inevitables crisis psicológicas por las que suele atravesar todo aquel que se atreve a emprender una labor de esta especie.

Por último, no quiero dejar de expresar mi agradecimiento al personal de las dos bibliotecas del Berlín reunificado, sin cuya amable colaboración me hubiera sido imposible reunir el material necesario para completar este trabajo.

* * * * *

NOTAS

(1) Cfr. D. Formaggio., "Arte è possibilità in N. Hartmann"
En: N. Hartmann., L'estetica, Liviana Editrice, Padova, 1969,
pag. 3.

(2) En opinión del profesor F. Barone, la estética hartmanniana supone un completo abandono de las tesis generales de su ontología; los profesores D. Formaggio y Joachim Krüger sostienen, por el contrario, que existe una implicación directa entre ambas; éste es también nuestro parecer, y así hemos tratado de demostrarlo a lo largo del estudio. En relación con esta cuestión, Cfr. D. Formaggio., Op. cit., pag. 6 y J. Krüger (Rec.), "Hartmann., N. Ästhetik"
En: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 2 (1954), pag. 721.

* * * * *

I N D I C E

| | | |
|-----------------------|------|---|
| NOTA PRELIMINAR | Pág. | 1 |
|-----------------------|------|---|

P A R T E I^a

L A E S T É T I C A E N N I C O L A I H A R T M A N N

SECCION 1^a:

LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA

| | | |
|--|------|---|
| INTRODUCCION A LA SECCION 1 ^a | Pág. | 9 |
|--|------|---|

A) BASES METODOLOGICAS DE LA ESTÉTICA:

| | | |
|---|------|----|
| CAPITULO 1º: SITUACION FILOSOFICA A FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX | Pág. | 11 |
|---|------|----|

| | | |
|---|------|----|
| CAPITULO 2º: EL OCASO DE LOS SISTEMAS: PENSAMIENTO PROBLEMÁTICO Y PENSAMIENTO SISTEMÁTICO | Pág. | 17 |
|---|------|----|

| | | |
|---|------|----|
| CAPITULO 3º: LOS MÉTODOS DE INVESTIGACION FILOSOFICA | Pág. | 26 |
|---|------|----|

| | | |
|---|------|----|
| a) El método fenomenológico o des- criptivo: retorno a lo dado | Pág. | 29 |
|---|------|----|

| | | |
|--|------|----|
| b) La aporética. El método de in- vestigación histórica | Pág. | 36 |
|--|------|----|

| | | |
|---|--|--|
| c) El método transcendental o de "inferencia retrógrada": la | | |
|---|--|--|

| | | |
|--|------|----|
| ontología crítica | Pág. | 39 |
| CAPITULO 4º: EL ESPIRITU, LUGAR DE | | |
| AUTORREFLEXION DEL ENTE | Pág. | 56 |
| B) <u>BASES ONTOLOGICAS Y ANTROPOLOGICAS DE</u> | | |
| <u>LA ESTÉTICA: TEORIA DE LA CREATIVIDAD</u> | | |
| <u>HUMANA:</u> | | |
| CAPITULO 1º: EL HOMBRE, SER-EN-EL-MUNDO | | |
| a) El fenómeno inmediatamente dado: la relación Hombre-Mundo | Pág. | 60 |
| b) Formas de darse el ente al es- píritu humano: los actos trans- cendentes. Descripción del mundo de la "vida" | Pág. | 61 |
| c) Rechazo del existencialismo como manifestación del nihilismo: el "amor a la tierra" | Pág. | 62 |
| CAPITULO 2º: EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO | | |
| Y LO IRRACIONAL | Pág. | 68 |
| a) La relación del conocimiento: dualidad sujeto-objeto | Pág. | 73 |
| b) Fenomenología y aporética en la relación del conocimiento | Pág. | 74 |
| c) Ontología y metafísica del conocimiento | Pág. | 75 |
| d) Descripción del "halo de objetos": objetos reales e ideales | Pág. | 78 |
| | Pág. | 80 |

| | | | |
|--|--|------|-----|
| e) | Formas del conocimiento del ser ideal: intuición estigmática y conspectiva | Pág. | 83 |
| f) | Peculiar acceso al reino del valor . | Pág. | 84 |
| g) | Racionalidad e irracionalidad. El elevado grado de irracionalidad de los objetos estéticos | Pág. | 85 |
| h) | La experiencia estética, alterna- tiva a la insuficiente reflexión del Ser en el terreno del conoci- miento | Pág. | 88 |
| CAPITULO 3º: LA ESTRUCTURA DE LAS ESFERAS DEL SER | | Pág. | 94 |
| a) | Plan del desarrollo de la ontología . | Pág. | 95 |
| b) | Ontología general | Pág. | 96 |
| b ₁) | El Ser en tanto que Ser | Pág. | 96 |
| b ₂) | "Momentos del Ser" (Seins- momente) y "Maneras del Ser" (Seinsweisen) | Pág. | 97 |
| b ₃) | Determinaciones modales del ser ideal y real | Pág. | 101 |
| b _{3.1}) | La ley modal funda- mental | Pág. | 102 |
| b _{3.2}) | La estructura modal del ser ideal | Pág. | 102 |

| | | |
|--|---|----------|
| b ₃ .3) | La estructura modal del ser real | Pag. 104 |
| c) | Ontologías regionales | Pag. 107 |
| c ₁) | El universo de los valores | Pag. 107 |
| c ₁ .1) | Estructura general del reino del valor .. | Pag. 107 |
| c ₁ .2) | La jerarquía ideal de los valores | Pag. 116 |
| c ₁ .3) | Los valores estéticos. | Pag. 120 |
| c ₂) | Estructura ontológica del ser real | Pag. 133 |
| c ₂ .1) | Rasgos generales del ser real | Pag. 133 |
| c ₂ .2) | Las leyes categoriales del ser real | Pag. 134 |
| c ₂ .3) | Categorías fundamen- tales y estratos del ser real | Pag. 138 |
| CAPITULO 4º: EL DIOS AUSENTE. LA TAREA | | |
| | CREADORA DEL HOMBRE | Pag. 154 |
| a) | Imposibilidad de probar la existen- cia real de la Divinidad | Pag. 155 |
| b) | Crítica a la teleología, como base de la interpretación metafísica de la realidad. El problema del senti- do | Pag. 158 |

| | | |
|----|---|----------|
| c) | La libertad del espíritu: dimensión creadora de la existencia humana ... | Pág. 165 |
| d) | La historia del espíritu humano como proceso colectivo de (auto) creación | Pág. 170 |

SECCION 2ª:

ESTÉTICA GENERAL

CAPITULO 1º: EL PROYECTO DE UNA ESTÉTICA

| | |
|---|----------|
| PROBLEMATICA Y SISTEMATICA | Pág. 182 |
| a) El problema de la estética. Fracaso de los sistemas | Pág. 183 |
| b) Las transgresiones categoriales en la estética | Pág. 186 |
| b ₁) Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética especulativa metafísica, o estética absoluta (la estética "desde arriba"). Crítica de Hartmann | Pág. 106 |
| b ₁ .1) Transgresiones categoriales del objetivismo idealista absoluto | Pág. 186 |
| b ₁ .2) Transgresiones categoriales del subjetivismo idealista absoluto | Pág. 189 |

| | | |
|--------------------|---|----------|
| b ₁ .3) | Crítica de Hartmann .. | Pag. 198 |
| b ₂) | Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por las estéticas relativistas, subjetivistas, experimentales, psicologistas e historicistas (la estética "desde abajo"). Crítica de Hartmann | Pag. 207 |
| b ₃) | Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética de la expresión. Crítica de Hartmann | Pag. 215 |
| b ₄) | Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética transcendental y la - estética formalista. Crítica de Hartmann | Pag. 216 |
| b ₅) | Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética fenomenológica. Crítica de Hartmann | Pag. 221 |
| c) | Análisis fenomenológico y aporético del dominio estético: enumeración de los principales contenidos problemáticos de la estética ... | Pag. 231 |
| d) | El legado de la historia de la estética: contribuciones teóricas a la solución de los problemas | Pag. 237 |
| e) | Aplicación del método de "infe- | |

| | | |
|--|------|-----|
| rencia retrógrada" o trascenden- tal y del método dialéctico a la resolución de los problemas esté- ticos | Pág. | 240 |
| CAPITULO 2º: EL PROBLEMA DE LA CONTEMPLA- CION ESTÉTICA. EL OBJETO ESTÉTICO | Pág. | 262 |
| a) Imagen conceptual e imagen esté- tica del mundo | Pág. | 263 |
| b) Percepción cotidiana y "visión estética". Estructura categorial del objeto estético | Pág. | 265 |
| c) La imaginación pura. Salto al reino de la libre posibilidad | Pág. | 281 |
| CAPITULO 3º: EL PROBLEMA DE LO BELLO EN LA NATURALEZA Y EN EL CUERPO HUMANO | Pág. | 292 |
| a) La belleza del mundo real | Pág. | 293 |
| b) Lo bello natural y la belleza del cuerpo humano | Pág. | 294 |
| b ₁) La belleza de los entes natu- rales. Aparente disposición conforme a fin | Pág. | 295 |
| b ₂) Totalidad, perfección, belleza. Fealdad en los objetos natura- les | Pág. | 297 |
| b ₃) El paisaje | Pág. | 298 |
| b ₄) Efectos de la contemplación de la belleza natural sobre el | | |

| | |
|--|----------|
| espíritu humano | Pág. 298 |
| b ₅) Problemas metafísicos de la belleza natural | Pág. 300 |
| b ₆) La belleza del cuerpo humano .. | Pág. 302 |
| c) La belleza de las situaciones que forman el "mundo de la vida" | Pág. 303 |
| d) Principales valores estéticos in- herentes al mundo real: lo Sublime, lo Gracioso, lo Trágico, lo Cómico, lo Tragicómico | Pág. 308 |
| d ₁) El problema de lo Sublime (das Erhabene) en la realidad natu- ral y humana. Estructura cate- gorial de lo Sublime | Pág. 308 |
| d ₂) El problema de lo Trágico (das Tragische) en las situaciones humanas. Estructura categorial de lo Trágico | Pág. 314 |
| d ₃) El problema de lo Ligero (das Leichte) y lo Gracioso (das Anmutige). Estructura catego- rial de lo Ligero y lo Gracio- so | Pág. 316 |
| d ₄) Relaciones categoriales entre lo Sublime y lo Gracioso | Pág. 318 |
| d ₅) El problema de lo Cómico (das Komische) en las situaciones humanas. Estructura categorial de lo Cómico | Pág. 319 |

| | | |
|---|---|----------|
| d ₅ .1) | El problema metafísico de lo Cómico ... | Pag. 319 |
| d ₅ .2) | Distinción entre "comicidad" y "humor". | Pag. 319 |
| d ₅ .3) | Análisis del objeto cómico | Pag. 321 |
| d ₆) | La tragicomedia de la vida | Pag. 325 |
| CAPITULO 4º: INTERPRETACIONES METAFISICAS | | |
| | DE LA IMAGEN ESTÉTICA DEL MUNDO | Pag. 333 |
| a) | Trasfondo metafísico en la contemplación estética | Pag. 334 |
| b) | Aspectos cómicos de la metafísica .. | Pag. 335 |

* * * * *

N O T A P R E L I M I N A R

Las citas que aparecen a lo largo del estudio se han realizado ajustándose a los siguientes criterios:

CITAS DE FUENTES:

a) En las notas que aparecen al final de cada una de las dos partes en que hemos dividido el texto, las obras de N. Hartmann se designan con las abreviaturas que a continuación se indican:

| | |
|--|----------------|
| Platos Logik des Seins | PLS |
| Des Proklus Diadochus philosophische Anfangsgründe der Mathematik | PD |
| Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis | GME |
| Die Philosophie des deutschen Idealismus (I y II) | PhdI (I-II) |
| Kategoriale Gesetze | KG |
| Ethik | E |
| Zum Problem der Realitätsgegebenheit | ZPR |
| Das Problem des geistigen Seins | PGS |
| Zur Grundlegung der Ontologie | ZGO |
| Möglichkeit und Wirklichkeit | MW |
| Der Aufbau der realen Welt | ArW |
| Neue Wege der Ontologie | NWO |

| | |
|-------------------------------|------------------|
| Einführung in die Philosophie | EPh |
| Philosophie der Natur | PhN |
| Teleologisches Denken | TD |
| Ästhetik | Ä |
| Philosophische Gespräche | PhG |
| Kleinere Schriften (I-II-III) | KS (I-II-III) |

b) Las citas directas correspondientes a estas obras se suelen intercalar, entrecomilladas, en el texto principal, aunque en ocasiones aparecen en forma de texto sangrado y a un espacio. Cuando son breves, se ofrece a continuación de la cita, entre paréntesis, el texto original en alemán; en cambio, cuando la cita posee cierta extensión, hemos optado por recoger dicho texto en la nota final.

c) En las notas se hace referencia, en primer término, a la paginación de la edición alemana empleada. Luego, si existe traducción al castellano de la obra citada, indicamos también la paginación correspondiente a la misma. Por ejemplo, un texto de Möglichkeit und Wirklichkeit aparece citado del modo siguiente: MW, 13, 26; en cambio, un texto de Das Problem des geistigen Seins, del que no existe edición en nuestro idioma, aparece indicado con una sola cifra: PGS, 101.

d) Excepto la traducción de la Ontología y la Einführung in die Philosophie por el profesor D. José Gaos, la calidad de las demás traducciones deja mucho que desear, y a veces no permite entender el pensamiento de Hartmann que, a pesar de su concisión y rigor, siempre resulta complejo y difícil. En el caso de los textos relativos a la estética o

filosofía del arte, este problema es aún más importante, ya que, o bien no existe traducción de los mismos, o ésta es claramente defectuosa. Por este motivo, nos hemos atrevido a completar o corregir la traducción de algunos pasajes, cuando la existente no nos parecía justificada, indicando siempre la variante introducida.

e) Las ediciones de las obras de Hartmann utilizadas son las siguientes:

- De los Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis, se ha utilizado la 4ª edición de 1949.

- De Die Philosophie des deutschen Idealismus, la 2ª edición de 1960, que reúne las dos partes que componen la obra en un único volumen.

- De la Ethik se ha utilizado la 3ª edición de 1949, cotejándola con la excelente traducción italiana de V. Filippone Thaulero (inexplicablemente, carecemos de una traducción al castellano de esta obra clave de la ética contemporánea).

- Para Das Problem des geistigen Seins, hemos optado por la 3ª edición del año 1962.

- En lo que respecta a la Ontología, en el caso de los volúmenes I (Zur Grundlegung der Ontologie), II (Möglichkeit und Wirklichkeit) y IV (Philosophie der Natur), nos hemos centrado en las ediciones originales de los años 1935, 1938 y 1950, respectivamente; en cambio, el volumen III (Der Aufbau der realen Welt) se cita siguiendo la edición de 1964.

- De Neue Wege der Ontologie, hemos empleado la 5ª edición del año 1968. En el caso de la Einführung in die Philosophie, imprescindible para estudiar el pensamiento del

último Hartmann, se ha utilizado la 3ª edición, correspondiente al año 1954.

- En las obras restantes, nos hemos atendido a las ediciones originales.

OTRAS CITAS:

a) Las citas correspondientes a trabajos sobre la obra de N. Hartmann se hacen siempre acudiendo a la correspondiente traducción castellana. Cuando ésta no existe, las hemos traducido a nuestro idioma.

b) El mismo procedimiento empleamos habitualmente con el resto de las citas de otros autores que aparecen en el curso de la investigación.

En aras de una mayor brevedad, hemos preferido no incluir los originales de estos textos.

* * * * *

"En la humilde buhardilla de Marburg, allá en lo más alto de la empinada ciudad, el admirable Nicolai Hartmann toca su violoncello. Yo le escucho. Tenemos veintidós o veintitrés años. La melodía siempre patética, casi de varón, que emite el cello hace sus giros y evoluciones en el aire como una golondrina. Por el ventanuco veo descender la ciudad, que vive agarrada al flanco del cerro, y llegar al valle, por donde pasa el Lahn cantando siempre su canción ninguna.

"Hartmann deja un instante quieto en el aire su arco, que, al separarse del cello y quedarse solo, se convierte momentáneamente en un pequeño arco salvaje, de pigmeo. Me dice:

"-Usted, querido Ortega, tiene altruismo intelectual.

"Y luego vuelve a soltar la golondrina melódica que anida en el vientre rubio de su cello, del cual han salido más tarde cuatro o cinco magníficos libros."

José Ortega y Gasset., Prólogo para alemanes.

P A R T E I^a :

L A E S T É T I C A E N N I C O L A I H A R T M A N N

SECCION 1ª:
LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA

INTRODUCCION A LA SECCION 1ª

La filosofía de Nicolai Hartmann se vertebra en torno a la idea de relación, por lo que cada una de las nociones que aparecen en la misma se halla vinculada a todas las demás. Esto es especialmente evidente en el terreno de la estética: los conceptos que en ella emplea Hartmann sólo pueden entenderse si previamente se han comprendido los aspectos fundamentales de su ontología.

Desgraciadamente, existen en castellano muy pocas exposiciones generales en torno a la filosofía de nuestro autor, y las escasas que se hallan disponibles la enfocan siempre desde puntos de vista demasiado específicos. Por eso resulta casi imposible remitir a alguna obra que, al ofrecer un panorama global de su pensamiento, abriera camino a la investigación, permitiéndonos así abordar directamente los problemas que constituyen el eje central de este trabajo.

Nos vemos, pues, en la obligación de suplir esta lamentable carencia bibliográfica ofreciendo nosotros mismos en las páginas que siguen el marco metodológico y teórico, así como el aparato conceptual, que se halla a la base de la estética y filosofía del arte hartmannianas.

* * * * *

**A) BASES METODOLOGICAS DE LA
ESTÉTICA**

CAPITULO 1º

SITUACION FILOSOFICA A FINALES DEL SIGLO XIX

Y COMIENZOS DEL XX

Si una palabra caracteriza el panorama filosófico a finales del siglo XIX y comienzos del XX es, sin duda alguna, "confusión". Como señala Ortega y Gasset -que vivió como pocos las contradicciones y tensiones teóricas del momento-, el siglo que se iniciaba con la magna obra de Hegel y que acaba con la publicación por Edmund Husserl de las Logische Untersuchungen, pareció olvidar "la técnica del pensamiento que la filosofía usa"¹ y andar errante, buscando salir del caos teórico en que se desenvolvió el panorama intelectual europeo tras el derrumbe de los sistemas del Idealismo absoluto.

Las pretensiones desmedidas del hegelianismo habían desembocado en una auténtica "catástrofe filosófica", en una "reducción y encogimiento del ánimo filosófico", que se manifestaron mediante una reacción general contra la tradición especulativa y un rotundo rechazo de cualquier reflexión que pretendiera partir de un análisis conceptual puro, proscribiendo del léxico términos como "ontología" o "metafísica", que anteriormente parecían imprescindibles².

Como es sabido, la mayoría de los filósofos del momento abandonaron por completo la pretensión de construir un sistema teórico omnicomprensivo, que, partiendo de la lógica, entendida en términos dialécticos, abarcara la totalidad del Ser, y adoptaron un enfoque "neutral", que pretendía carecer de presupuestos previos.

La repulsa frente al Idealismo no se debía sólo al cansancio por un exceso de especulación. También se había puesto claramente de manifiesto que los sistemas absolutos se veían una y otra vez desbordados por la aparición de nuevos fenómenos, que se resistían testarudamente a cualquier intento de encajarlos a la fuerza en el marco de sistemas conceptuales preestablecidos. En concreto, el fracaso de la filosofía hegeliana, que se había presentado precisamente como la culminación de la tradición filosófica occidental, a la hora

de presentar un conjunto de conceptos que fuera capaz de explicar todos los fenómenos existentes, trajo consigo una "crisis de fundamentos" o de "identidad" en la filosofía, y el surgimiento de una sensación de impotencia del pensamiento filosófico puro, que se veía incapaz de oponer un claro balance de progresos en el conocimiento al continuo avance de las ciencias positivas, en las que, según el profesor Cencillo, llegó a verse una suerte de "gnosis", con matices cuasi-religiosos.

Aunque no cabe duda de que esta situación fue, en buena medida, fruto de intereses materiales o pragmáticos, no es menos cierto que a ellos han de añadirse otros factores de tipo teórico, especialmente la extraordinaria capacidad que mostraban las hipótesis científicas para contrastar su explicación de los fenómenos con los datos de la experiencia³, capacidad de la que no cabía encontrar rastro alguno en las artificiosas especulaciones de la filosofía.

No obstante, la admiración por las ciencias y la aversión hacia la metafísica, aunque compartida, se expresó de modos distintos: mientras los miembros del naciente Círculo de Viena negaban incluso la existencia de auténticos problemas filosóficos, otros pensadores la aceptaban, pero trataban de resolverlos acudiendo a vías gnoseológicas o metodológicas más aceptables que las ofrecidas por el Idealismo germano, partiendo bien de los datos de la experiencia sensible (Spencer, John Stuart Mill, Schuppe, Mach, Avenarius), bien de la psicología experimental (Wundt, Fechner), o, finalmente, de la historia (Ranke, Droysen, Dilthey). No faltaron tampoco intentos de regresar a esquemas intelectuales del pasado, como sucede en los casos del neoescolasticismo (Balme, Tongiorgi, Sanseverino, Kleutgen) -que en la escuela austríaca fundada por Brentano, adoptará un sesgo psicologista-, el neohegelianismo (Gentile, Croce, Bradley) o un kantismo polícromo y científicista que buscaba en la filosofía transcendental una base lógico-gnoseológica firme sobre la que

apoyar el conocimiento científico⁴.

A estas corrientes se sumaron otras no menos importantes que, o bien entendían la ciencia en un sentido diferente al habitualmente practicado por los científicos profesionales -fenomenología, psicoanálisis-, o bien, desde un rebelde vitalismo, criticaban con dureza al pensamiento científico en alza, acusándole de ahogar, mediante un formalismo no menos vacuo que la fría reflexión hegeliana, las posibilidades creadoras del hombre. Se trataba de las nuevas filosofías del valor y de la existencia, iniciadas por Kierkegaard y Nietzsche, a las que podríamos denominar genéricamente "filosofías de la posibilidad", puesto que, partiendo de un esteticismo trágico, no se centran tanto en constatar lo que el mundo y el hombre son, como en apuntar qué pueden y deben llegar a ser. En ellas, el filósofo aparece generalmente como el "profeta" o "artista creador" del futuro, cuya misión es descubrir nuevos valores, nuevas posibilidades de acción hacia las que los hombres han de orientar su mirada.

Aunque todo lo dicho muestra claramente las grandes diferencias que separan entre sí a los movimientos filosóficos citados, es importante señalar que, al menos, dos factores les son comunes:

a) En primer lugar, todos ellos se oponen, en mayor o menor grado, al "esencialismo objetivista de la tradición greco-medieval"⁵ o, en otras palabras, a la ontología clásica de Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino, Leibniz o Wolff, por entender que es algo perteneciente al pasado, incapaz ya de aportar nada al conocimiento del Ser, y que debe ser definitivamente olvidado. Incluso cuando se utilizan conceptos pertenecientes a esa tradición, como sucede en el caso de Brentano, son sometidos a una reinterpretación psicologista, que los desvía considerablemente de su sentido originario.

b) Por otra parte, las nuevas líneas de reflexión

que se inician en este período histórico centran su interés en el sujeto, resaltando su dimensión psicológico-sensorial, creativo-irracional o simplemente pragmática.

Es cierto que el neokantismo y la fenomenología intentaron superar las inevitables limitaciones que pesaban sobre un pensamiento atenido únicamente a la experiencia individual, buscando una fundamentación intersubjetiva de la filosofía; pero su punto de partida fue invariablemente el sujeto, aunque se le interpretase desde una perspectiva transcendental; pues, efectivamente, estas filosofías unas veces pretenden describir las formas universales a priori que desde el Yo puro hacen posible toda experiencia de objetos en general (neokantismo), mientras que otras buscan penetrar en el interior de la conciencia, con el propósito de hallar allí evidencias absolutas que puedan servir de base al edificio del conocimiento (fenomenología).

Este es, a grandes rasgos, el abigarrado horizonte intelectual en el que Nicolai Hartmann desarrolla su filosofía. ¿Qué postura adopta nuestro pensador ante la caótica situación que acabamos de describir?

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 1º

(1) J. Ortega y Gasset., Prólogo para alemanes, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1974, pag. 33.

(2) Cfr. PhDI, 252, 24. Veasé también: J. Ortega y Gasset., ¿Qué es filosofía?, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1973, pag. 42.

(3) Cfr. Felipe Martínez Marzoa., Historia de la Filosofía, Ed. Itsmo, Madrid, 1975², Vol. II, pag. 429 y L. Cencillo., Historia de la reflexión, Publicaciones del Seminario de Historia de los Sistemas de la Universidad Complutense de Madrid, 1972, Vol. II, pag. 269.

(4) Cfr. L. Cencillo., Op. cit., pag. 272; Cfr. también E. Husserl., La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica, Ed. Crítica, Barcelona, 1991, pag. 205.

(5) Cfr. L. Cencillo, Op. cit., pp. 272 y ss.

* * * * *

CAPITULO 2º

EL OCASO DE LOS SISTEMAS: PENSAMIENTO PROBLEMÁTICO Y PENSAMIENTO SISTEMÁTICO

La actitud filosófica de N. Hartmann ante las corrientes del pensamiento contemporáneo, surgidas tras la caída del hegelianismo, es de prudente cautela. La moderación de su postura le va a permitir elaborar una filosofía completamente alejada del subjetivismo moderno, que, además, permanece fiel en muchos puntos a la fecunda tradición ontológica del pasado, a la que jamás renunció por temor al frívolo reproche de seguir un camino intelectual definitivamente acabado. De ahí que, como se ha señalado en numerosas ocasiones, su obra dé la impresión de hallarse "anticuada" a todo aquél que se acerca a ella cargado con los dogmas de la modernidad.

En primer lugar, frente a aquellas corrientes que negaban su posibilidad, Hartmann sostiene que la ciencia filosófica no es algo perteneciente al pasado; ha existido y es indudable que seguirá existiendo en el futuro, mientras el hombre experimente la necesidad de saber qué es el Ser y qué posición ocupa dentro de él. Aún más: según Hartmann, el objeto de estudio de la filosofía la eleva al grado de "reina de las ciencias" (die Königin der Wissenschaften), puesto que se trata de un saber que pretende alcanzar una "visión del mundo entero" (eine Schau des Weltganzen)¹, es decir, de la Divinidad, la Naturaleza y el Hombre.

Sin embargo, frente al Idealismo alemán, que vio en la filosofía la panacea para explicar cualquier fenómeno existente, hay que decir que la amplitud y profundidad de las aspiraciones del saber filosófico, elevan la dificultad de los problemas con los que éste ha de enfrentarse hasta tal punto, que le resulta imposible arrojar una luz completa y definitiva sobre todas las cuestiones que se le plantean. Es necesario admitir, por tanto, que "la insolubilidad de sus problemas es un rasgo esencial, característico de la filosofía"; por eso, a partir de ahora, habrá que definirla como "el estudio de aquellas cuestiones que no pueden resolverse totalmente y por ello son perennes"².

Fue seguramente la apremiante necesidad metafísica, que impulsa una y otra vez al hombre a formarse "una concepción enteriza del universo"³ la que llevó a los filósofos posteriores a Kant a olvidar el carácter limitado de la filosofía, y a apresurarse a ofrecer soluciones aprióricas a los problemas planteados en todos los terrenos del conocimiento. Pasaron así por alto el principal peligro que amenaza a todo trabajo filosófico de envergadura: transgredir los límites categoriales.

Para Hartmann, este riesgo estriba en la habitual falta de modestia de los filósofos. En efecto: no puede negarse el hecho de que todos los grandes constructores de sistemas conceptuales han sido capaces de intuir principios o categorías que les permitieron resolver problemas planteados por determinados grupos de fenómenos; pero, al mismo tiempo, no es menos cierto que, al establecer sus teorías, cometieron siempre una "transgresión del límite" (Grenzüberschreitung), consistente en trasladar las categorías descubiertas en los niveles más altos o más bajos del Ser a dominios de fenómenos distintos, por considerar que tales principios estaban dotados de un potencial explicativo más universal del que realmente poseían.

Surgieron así dos tipos diferentes de sistemas: 1º) por un lado, los que pretendían interpretar toda la realidad "desde abajo", esto es, partiendo de principios extraídos de los estratos inferiores del Ser (materialismo, biologismo, psicologismo); 2º) por otro, aquellos que trataban de aclarar todos los fenómenos "desde arriba", deduciéndolos a priori a partir de los tipos de ser que suponían más generales o de rango más elevado (idealismo, teleologismo, panteísmo y sus mezclas).

Ahora bien, aunque las categorías descubiertas resultaban adecuadas, como hemos dicho, para interpretar los fenómenos pertenecientes a sectores muy determinados del

mundo, fracasaban lamentablemente cuando los pensadores que las habían hallado trataban de extender su ámbito de aplicación a cualquier otro posible dominio de fenómenos. Por eso no resulta extraño que todos los sistemas de conceptos, trabajosamente elaborados, se derrumben finalmente "uno tras otro como castillos de naipes, en cuanto se toca sus mal puestos e inseguros fundamentos"⁴.

Hartmann cree que ha sido precisamente la desmesurada pretensión sistemática de la filosofía la clave que permite comprender tanto el descrédito en que ha caído esta disciplina, como el ascenso imparable de las ciencias positivas que, más modestas, han sabido cortar a tiempo las alas a la especulación; así han conseguido alcanzar un saber parcial, pero seguro. En cambio, los filósofos, en vez de considerar los conceptos descubiertos como algo limitado, siempre susceptible de ulteriores modificaciones y mejoras, caen invariablemente en la trampa de verlos como algo definitivamente establecido, alrededor de lo cual han de girar todos los fenómenos existentes en la realidad, sin importarles en absoluto si encajan satisfactoriamente o no en el marco teórico que han elaborado arbitrariamente, a partir del descubrimiento de una serie de verdades parciales⁵.

La conclusión parece evidente: hay que revisar no sólo la noción de "sistema", sino también la interpretación tradicional de la historia de la filosofía como "historia de los sistemas filosóficos", sustituyéndola por otra que vea en ella más bien una "historia de problemas", en la que las reflexiones de los diversos pensadores están unidas entre sí, no tanto por los resultados obtenidos en sus investigaciones, como por los problemas que estudian.

Si la filosofía quiere seguir existiendo, no debe centrarse en la elaboración de sistemas grandilocuentes que, haciendo violencia a los fenómenos, sólo establecen entre ellos un vínculo artificial, extrínseco, que no respeta la

variedad infinita del mundo. El "pensamiento de sistema", dominante hasta el presente, ha de ser sustituido en el futuro por lo que Hartmann llama "pensar problemático" (Problemdenken), es decir, por un pensar que asuma la existencia de múltiples órdenes del Ser, en cada uno de los cuales se incluye un conjunto concreto de fenómenos, con una serie de problemas específicos⁶.

Esto no significa, desde luego, que deba suprimirse totalmente la sistematicidad del pensamiento filosófico. En efecto: que el pensamiento deba ser problemático no quiere decir que pase a ser asistemático⁷, ni que la filosofía deba renunciar para siempre a obtener una visión de conjunto del ente. Significa más bien todo lo contrario: en realidad, el ideal de la filosofía es y será siempre ofrecer una interpretación sistemática de la totalidad de los fenómenos, pero no le está permitido anticipar un sistema de conceptos, en el que se integren luego a la fuerza los fenómenos, con la intención de resolver todos los problemas que éstos suscitan. La visión del mundo que habrá de ofrecer la filosofía, en suma, no es en absoluto algo previo a la investigación sistemática, sino algo que surge conforme avanza el análisis conceptual mismo⁸.

Oponiendo el concepto de "sistematicidad" al de "sistema", la filosofía de Hartmann se presenta en todos sus niveles, desde la filosofía de la Naturaleza a la estética, como una inversión del pensamiento hegeliano: si Hegel había partido de la totalidad, del Absoluto, para deducir desde él todos los fenómenos como momentos parciales de su autodesarrollo, Hartmann sigue un camino inverso: es necesario partir de los fenómenos para, analizándolos cuidadosamente y ordenándolos de modo sistemático dentro de cada una de las esferas que constituyen la totalidad del Ser, alcanzar una visión de conjunto cada vez más amplia y perfecta de la conexión total que constituye el mundo.

Desde luego, como hemos indicado, tal concepción global del Ser no está nunca completa, sino que se plantea como una meta a alcanzar; esto significa que, ante el análisis racional siempre quedan problemas por resolver. Sin embargo, al contrario de lo que a primera vista pudiera parecer, el permanente estado deficitario en que se encuentra el conocimiento racional es una circunstancia altamente positiva. Ha sido, en efecto, la natural impaciencia por hallar soluciones a las cuestiones planteadas, así como la injustificada creencia según la cual cualquier dificultad irresoluble resulta superflua para el avance del conocimiento, lo que ha motivado que no se haya sabido ver que es precisamente el reto que plantean a la inteligencia humana tales problemas insolubles lo que constituye el auténtico motor de sus avances.

Otra idea que ha impedido el desarrollo de un pensamiento problemático-sistemático ha sido la extendida opinión subjetivista, según la cual la estructura de los problemas filosóficos dependería de la mente que los ha planteado. Esta tesis es absolutamente errónea, ya que confunde los "contenidos problemáticos" (Problemgehalte) con los "planteamientos problemáticos" (Problemstellungen). Éstos últimos cambian de un pensador a otro, ya que cada nuevo filósofo -e incluso cada época histórica- pueden descubrir dificultades en sectores enteros del ente que antes habían pasado inadvertidos, o plantear las ya existentes de otra manera; pero, en contra de cualquier tipo de relativismo, hay que afirmar rotundamente que el contenido mismo de los problemas no es algo que dependa de una situación temporal, o de determinada dirección del interés especulativo humano, sino que posee un sentido objetivo, que les hace reaparecer una y otra vez, independientemente de los deseos humanos. Esto significa, en resumidas cuentas, que la enigmaticidad del Ser está ahí, y ni puede suprimirse arbitrariamente, ni está sujeta a las variaciones del psiquismo humano. Ya Kant había señalado muy acertadamente, a juicio de Hartmann, que existen

preguntas que, por plantearse una y otra vez a la razón humana, aunque no puedan ser contestadas, constituyen una suerte de "destino" (Schicksal) al que ésta permanece inevitablemente encadenada⁹.

Ahora bien: es precisamente ese núcleo objetivo que subyace a los problemas filosóficos y que permanece eternamente más allá de cualquier posible interpretación teórica procedente de la razón, lo que constituye para Hartmann el contenido propiamente dicho de la metafísica. Por eso, ésta no puede ser excluida sin más de la filosofía, sino que, muy al contrario, hay que admitirla en ella, si bien ahora cobra un significado completamente nuevo: pues, efectivamente, Hartmann no entiende por "metafísica" aquella actividad de la razón que permite a ésta penetrar hasta el fin en el contenido del ente, sino más bien la constatación de aquellos obstáculos que resultan completamente insuperables para nuestro entendimiento.

Ciertamente, la filosofía ha de esforzarse por apurar al máximo los aspectos racionales que ofrezcan los fenómenos, avanzando hasta donde le sea posible; pero también parece inevitable que el pensamiento problemático-sistemático desemboque, en última instancia, en un pensamiento metafísico, puesto que, al final del análisis, los fenómenos muestran siempre un residuo enigmático, irracional, que no puede ser eliminado¹⁰.

Así pues, según Hartmann, la metafísica del porvenir sólo podrá ser una "metafísica de los problemas" (Metaphysik der Probleme), cuya tarea consistirá, no tanto en hallar respuestas satisfactorias y lógicamente coherentes a cualquier problema que pueda suscitarse, como en constatar los aspectos irracionales del ente, que escapan para siempre al poder del intelecto humano.

NOTAS AL CAPITULO 2º

(1) Eph, 207-208, 206.

(2) Eph, 7, 7: "Die Unlösbarkeit ihrer Probleme ist ein wesentliches, charakteristisches Moment der Philosophie (...) Philosophie ist die Behandlung derjenigen Fragen, die nicht bis zu Ende gelöst werden können und deswegen perennieren".

(3) J. Ortega y Gasset., ¿Qué es filosofía?, pag. 64.

(4) Eph, 207, 205: "Wir sehen wie sie [i.e.: die philosophische Systeme] eins nachdem andern wie Kartenhäuser Zusammenstürzen, wenn man an ihren unsicheren, unbegründeten Fundamente rührt".

Sobre la imprudencia que lleva a todos los sistemas filosóficos, sin excepción, a saltar más allá de los límites marcados por los fenómenos, Cfr. KS II, 19-20. Por último, acerca de los distintos tipos de "-ismos", como manifestaciones diversas de un mismo error teórico, Cfr. KS I, 64 y KS III, 66.

No es difícil percibir, por otra parte, en el espíritu de rebeldía que constantemente manifiesta Hartmann contra cualquier sistema especulativo que pretenda imponerse a los fenómenos antes de analizarlos, un motivo heredado del pensamiento romántico alemán, inspirado en autores como Novalis o Wackenroder y que encuentra su expresión más acabada en Nietzsche y su rechazo explícito de toda "voluntad de sistema". Wackenroder, p.ej., llega al extremo de afirmar que la superstición es mejor que la creencia en el sistema (citado por A. Gulyga: Schelling. Leben und Werk, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1989, pag. 95). Pero Hartmann, no comete el exceso de eliminar pura y simplemente toda sistematicidad en filosofía: en él se trata más bien de un elemento positivo que debe conservarse, debidamente reinterpretado.

(5) En este aspecto, existe un claro paralelismo entre los planteamientos de Leibniz y Hartmann. Este último cita incluso (K II, 21), una carta de Leibniz a Remond de 26-08-1714 para apoyar su posición: "La verdad es más amplia de lo que se piensa, pero está muy a menudo enmascarada, y a menudo también velada y debilitada, transformada, corrompida por añadidos que la manchan y la hacen estéril. Si se hicieran visibles estas huellas de la verdad en los antiguos o, hablando en general, en los predecesores, se separarían el oro del polvo, el diamante de la piedra, la luz de la oscuridad y ello sería realmente una suerte de perennis philosophia" (G. W. Leibniz., Die Philosophische Schriften, III, Hrsg. C. Gerhardt, G. Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1965, pp. 624 y ss.)

Sobre la posición de Leibniz en este punto puede consultarse también: F. Copleston, Historia de la Filosofía, Ed. Ariel, Barcelona, 1991², Vol. IV, pag. 253.

(6) Sobre la contraposición "pensamiento problemático y sistemático" / "sistema filosófico construido a priori", Cfr. KS II, 3-4 y KS I, 7-8, 13: "Mientras en la filosofía no se

vea otra cosa que la serie de los sistemas -y ésta es todavía la forma dominante de ver las cosas- no puede uno divisar los eternos e irrecusables contenidos problemáticos" ("Solange man in der Philosophie nichts als die Reihe der Systeme -und das ist immer noch die herrschende Art des Sehens-, kann man der ewigen und unabweisbaren Problemgehalte nicht ansichtig werden").

(7) Cfr. KS I, 2, 5.

(8) Cfr. ZGO, Prólogo a la 3ª ed. de 1948, XVII.

(9) Cfr. KS I, 5-7, 9-12. Sobre la independencia del contenido de los problemas respecto de la voluntad humana, Cfr. KS II, 4. Los problemas están, según Hartmann, planteados por la estructura misma del Ser: puesto que el hombre no puede alterar ésta, tampoco puede construirlos según su capricho.

(10) Cfr. Eph, 209, 207 y KS I, 11, 20. La conexión existente en el pensamiento hartmanniano entre "metafísica" e "irracionalidad" ha sido destacada claramente por el profesor C. Mínguez; Cfr: "El camino de la Ontología", Estudio preliminar a: HARTMANN, N., Autoexposición sistemática, Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pag. XIII.

* * * * *

CAPITULO 3º

LOS MÉTODOS DE INVESTIGACION FILOSOFICA

Puesto que el concepto de "sistema de filosofía" (System der Philosophie), por constituir un simple "juego intelectual fabulador" (fabulierenden Gedankenspiel), es ya inútil, no puede constituir el punto de partida de futuras investigaciones. Es únicamente la expresión del anhelo, siempre presente en la mente del filósofo, de alcanzar a descubrir, partiendo de los fenómenos, el sistema desconocido que, como "totalidad ideal" (ideale Totalität), subyace al "complejo del mundo" (Gefüge der Welt).

La eliminación de los sistemas permite al pensamiento recobrar la libertad y romper de una vez con las cadenas que confinaban su "trabajo" (Denkarbeit) a límites arbitrariamente establecidos. Ahora le es dado adaptarse de nuevo al devenir, cuya riqueza había dado al traste con las grandes y poco flexibles armazones especulativas del pasado¹.

Pero, ¿a qué se debe que los sistemas de la filosofía especulativa no hayan sido nunca capaces de hacer frente al inagotable torrente de nuevos fenómenos, que acaba por desbordar sus rígidos esquemas, haciéndolos saltar en mil pedazos?

Para Hartmann, la clave que permite comprender la inflexibilidad que afectaba a cualquiera de los muchos sistemas contruidos a lo largo de la historia del pensamiento, radica en un presupuesto arbitrario del que todos partían; según dicho presupuesto, bastaría con adoptar desde el principio un método eficaz y seguro para alcanzar un conocimiento completo de todas las cuestiones que pudieran plantearse. Así, el método empleado en el análisis de los fenómenos era establecido a priori, con lo que cobraba una significación prescriptiva o normativa, que determinaba de antemano qué fenómenos entraban en juego en la interpretación teórica y cuáles no.

La consecuencia inevitable de este modo de abordar

el estudio del Ser era que muchas parcelas importantes del mismo quedaban dogmáticamente excluidas del campo de acción del pensamiento. Posteriormente, cuando los fenómenos relegados a un segundo plano salían a la luz, el sistema no estaba preparado para explicarlos, y debía ser abandonado.

Para Hartmann, en cambio, el método no puede en modo alguno anticiparse, ya que éste depende esencialmente de las características del objeto a estudiar. Método y contenido no son indiferentes entre sí, sino que cada contenido concreto con el que pretenda enfrentarse el pensamiento exige un procedimiento metodológico distinto.

Por eso, el método que ha de emplearse en cualquier tipo de investigación (física, ética, estética...), no puede ser previamente estipulado, sino que estará siempre determinado por "la especificidad del objeto" (die Artung des Gegenstandes)². Como éste cambia constantemente, surgiendo de continuo nuevos fenómenos imprevistos, resulta necesario concebir el método también de modo "sistemático" (systematische Methode). Esto significa que el método no puede estar fijado de una vez por todas, sino que debe constituirse y desplegarse siguiendo el desarrollo del objeto estudiado. Y, de hecho, es así como suelen trabajar normalmente todos los investigadores: emplean en el curso de sus análisis diversos métodos de un modo inconsciente, y sólo más tarde, cuando éstos han concluido, llegan a hacerse cargo de los procedimientos conceptuales utilizados, pasando entonces a formularlos explícitamente³.

Es, pues, imprescindible comenzar por ver en la idea de "método" un problema más al que ha de aplicarse el pensamiento sistemático. Será menester estudiar primero qué diversos métodos o procedimientos conceptuales se utilizan en filosofía y tratar luego de integrarlos en un "sistema de métodos" (System der Methoden). El "complejo de métodos" (Gefüge der Methoden) resultante presentará diferentes formas

de trabajo intelectual, que no constituyen posibilidades diferentes de investigación, excluyentes entre sí, sino que han de entenderse, más bien, como vías de aproximación al objeto examinado, que pueden y deben reunirse, rectificándose mutuamente, a fin de arrojar una luz más precisa sobre su estructura⁴.

H. Hülsmann ha señalado que la posición de Hartmann en torno al problema del método evolucionó claramente con el transcurso del tiempo: así, mientras que en Systematische Methode (1912) distinguía entre método transcendental, descriptivo y dialéctico, en los Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis (1921) la distinción se establece entre método fenomenológico, aporético y teorético; finalmente, en Der Aufbau der realen Welt (1940), la citada clasificación queda sustituida por otra, en la que Hartmann diferencia entre método analítico-descriptivo, dialéctico y perspectivista⁵. Sin embargo, a pesar de las distintas denominaciones empleadas, el contenido teórico que encierran permanece casi idéntico a lo largo del desarrollo de su pensamiento, por lo que su postura definitiva en torno a esta cuestión puede resumirse enumerando los cuatro momentos siguientes que, según Hartmann, han de entrar a formar parte de la metodología empleada en cualquier investigación filosófica, ya sea de tipo ontológico, ético o estético:

- a) El método fenomenológico o descriptivo: retorno a lo dado.

Hemos dicho que, para Hartmann, el "sistema del mundo" (System der Welt) es un objetivo a alcanzar por parte del pensamiento problemático-sistemático. Esto quiere decir, ante todo, que, aunque no está permitido suponer la unidad del mundo como punto de partida de la investigación -puesto que tal unidad, aunque quizá sea accesible a un hipotético intelecto divino, no lo es para el limitado entendimiento humano-, sí es lícito buscarla bajo la forma de una posible

"conexión general" (durchgehenden Bezogenheit) entre los diferentes fenómenos que constituyen la realidad, conexión que daría lugar a un "complejo" (Gefüge) ordenado de estructuras diferentes⁶.

Esta idea viene sugerida por un hecho evidente: las cadenas de problemas planteados por los fenómenos, si bien en un principio caminan separadas, no parecen estar condenadas a divergir eternamente⁷, sino que entre ellas se establecen siempre relaciones que permiten adivinar la unidad que estaría co-dada (mitgegeben) detrás de su aparente diversidad, y cuya condición de posibilidad no puede ser otra que la unidad estructural del mundo mismo.

Cabe esperar, por tanto, que partiendo de una máxima entrega, carente de prejuicios o presupuestos previos, a la multiplicidad de fenómenos dados en cada dominio del Ser, bastará con seguir cuidadosamente las líneas de problemas que aparezcan en cada uno de ellos, reprimiendo, al mismo tiempo, la natural impaciencia por alcanzar resultados definitivos, para que surja paulatinamente la unidad buscada. La forma de esta unidad no puede, desde luego, predecirse, ni tiene por qué adoptar la forma de una "Idea Absoluta" o de algún tipo de "Divinidad", sino que muy bien pudiera estar constituida simplemente por una interrelación mutua, a nivel ontológico, entre las diferentes estructuras que componen el mundo⁸.

Esto significa que una filosofía carente de presupuestos especulativos o de prejuicios constructivos, como la que pretende fundar Hartmann, no es lo mismo que una filosofía sin presupuestos. Muy al contrario: la filosofía debe "partir de un volumen de datos lo más amplio posible y ver en estos datos el conjunto de sus supuestos"⁹.

Por consiguiente, cualquier indagación de tipo filosófico -ya se ocupe de objetos físicos, psíquicos, éticos o estéticos- debe partir de lo dado, es decir, ha de volver

a los fenómenos¹⁰.

Ahora bien, ¿qué está realmente dado en "lo dado"? Según Hartmann, éste término es confuso, ya que lo auténticamente dado en cada caso no es lo que aparece ante la conciencia ingenua, ni tampoco las estructuras descubiertas por la razón científico-positiva, ya que estas dos fuentes de conocimiento sólo posibilitan el acceso a una pequeña parcela de fenómenos. En realidad, el sector más importante de los fenómenos que componen el mundo se halla sólo "semiconocido y presentido" (Halbbekannten und Gemutmassen) en lo que aparece dado de modo inmediato¹¹. Es menester, por consiguiente, un método preliminar que abra camino, que prepare y elabore los fenómenos, describiéndolos, comparándolos entre sí, destacando lo que en ellos es esencial. Este procedimiento, que permite captar los rasgos más generales y universales del objeto, supone para el pensamiento un primer acercamiento al objeto, en el que ya aparecen ante el entendimiento algunos de los principios básicos que lo determinan¹².

La descripción preliminar del objeto exige del investigador, como indica el profesor R. Cantoni, no sólo una enorme "devoción a los fenómenos, que no los falsee y deforme desde una perspectiva metodológica previa, sea idealista, subjetivista, materialista, etc...", sino también un nuevo "éthos" filosófico, marcado por una dedicación absoluta a la "variedad fenoménica"¹³, variedad que quizá exija renunciar para siempre a la ancestral idea según la cual todas las estructuras del Ser son reducibles a las leyes del pensamiento. Es necesario que el filósofo pierda, de una vez por todas, el miedo a las consecuencias que se deriven de un enfrentamiento con la multiplicidad de manifestaciones en las que aparece el Ser; consecuencias que quizá le obliguen a admitir que, en cada región del ente -desde la parte material hasta la espiritual, donde se hallan las más sublimes creaciones del pensamiento o del arte-, la estructura

ontológica interna de los objetos no es simple, sino que puede muy bien estar determinada por toda una constelación compleja de principios o categorías distintos¹⁴.

Así pues, el deber de partir de los datos inmediatos consagra al método fenomenológico como el "momento metódico fundamental"¹⁵, mediante el que han de describirse exhaustivamente y con el mayor rigor posible, los rasgos esenciales de los fenómenos, así como las relaciones que guardan entre sí fenómenos pertenecientes a sectores diferentes del ente.

Hay que advertir, no obstante, que el término "fenomenología" tiene en el pensamiento hartmanniano un sentido amplio, que va mucho más allá del que habitualmente se le atribuye en los círculos de fenomenólogos ortodoxos. ¿En qué estriba la diferencia?

Husserl había concebido esta disciplina como una nueva "ciencia de los fundamentos últimos" o "ciencia fundamental radical" que, partiendo de un análisis de las vivencias del Yo, quedaría constituida como teoría de los fenómenos, es decir, de la estructura esencial de los objetos, tal y como aparece dada a priori ante la conciencia pura, una vez suprimida, mediante lo que Husserl denominaba epojé o reducción transcendental, cualquier tesis relativa a la existencia real de los objetos estudiados.

Gracias a esta alteración de la actitud natural de la conciencia, el papel de los objetos en el conocimiento queda reducido al de ser simples polos intencionales fenoménicos hacia los que apunta el pensamiento. A partir de estos datos básicos, sería posible -a juicio de Husserl- constituir una "ontología mundano-vital" que mostrase la estructura general del mundo de la vida¹⁶ en cualquiera de sus múltiples facetas, bien sean éticas, estéticas, científicas o psicológicas.

Sin embargo, Hartmann acusa a la fenomenología de no haber cumplido su promesa de "volver a las cosas mismas", dejando de lado cualquier presupuesto previo, puesto que también ella está saturada de prejuicios, que llevan el cuño de la peor metafísica:

1^a) El primero de esos prejuicios consiste en el injustificado rechazo de los datos aportados por las ciencias, a las que el fenomenólogo considera un artefacto del intelecto que, lejos de aclararnos la auténtica esencia de la realidad, nos la oculta tras una oscura simbología abstracta. Una vez eliminada la ciencia del horizonte gnoseológico, la fenomenología trata de volver a una posición mental previa a todo filtro científico, en la que la estructura del mundo se desplegaría ante la conciencia pura, tal y como es en sí misma, más allá de toda interpretación teórica. Pero esta tesis pasa por alto, según Hartmann, el hecho de que esa pretendida "conciencia pura" no es otra cosa que una construcción artificial más; lo cierto es que, en cada época, el mundo se abre ante el hombre de manera tal que el conjunto de objetos que se ofrecen al investigador en cualquier terreno (sea científico, moral o artístico) está siempre recorrido por las interpretaciones procedentes de las ciencias positivas que de él se ocupan, que le hacen ver los fenómenos desde un enfoque que no es nunca neutral, sino fruto de la evolución histórica del espíritu humano, de la que no puede desprenderse cuando le apetece.

Por consiguiente, todas las ciencias, bien sean naturales, como la Física, bien sean humanas, como la Historia del Arte, suponen siempre un primer nivel de descripción de los objetos que estudian, nivel que, en todo caso, habrá de ser potenciado por el método fenomenológico, pero nunca eliminado. En este sentido, la oposición de la fenomenología hacia la labor de los científicos profesionales suponía "una especie de traición a la esencia del método descriptivo"¹⁷.

2º) Por otra parte, el método propuesto por Husserl exige una modificación completa en la actitud natural de la mente del sujeto, a fin de estudiar los fenómenos tal y como se manifiestan en la inmanencia de la conciencia. Pero este requisito le condena a permanecer encerrado en el dominio de la subjetividad, por mucho que se esfuerce luego Husserl en defenderse de esta acusación, afirmando que la transcendencia es inherente al sentido del mundo y que el objeto no es nunca parte integrante del Yo. En realidad, él mismo acaba por reconocer que la ciencia que ha fundado es "absolutamente subjetiva"¹⁸, por lo que, a juicio de Hartmann, será capaz quizá de describir los actos intencionales del sujeto (ya sean éstos actos de conocimiento, de valoración moral, o apreciación estética) o, como mucho, mostrar cómo aparecen las imágenes de los objetos a la conciencia, pero resulta completamente ineficaz para penetrar en la estructura ontológica de dichos objetos. No puede extrañar, por tanto, que "todos los intentos de avanzar con ella hasta el problema del Ser [hayan] fracasado... ya a los primeros pasos"¹⁹, pues, en efecto, la simple descripción de esencia, de lo universal en el fenómeno, no es capaz de resolver la cuestión de qué tipo de ser se halla a su base. Es éste, y no otro, el motivo de que no encontramos en Husserl, como ha señalado C. Díaz, una tabla de categorías constitutivas de los objetos²⁰.

3º) La fenomenología cometió también, por último, el error de desconocer el carácter propedéutico de su método y llegó a ver en él nada menos que el método único y exclusivo de la filosofía, considerándolo apto para llegar a resolver cualquier tipo de problemas; pero lo cierto es que la supuesta "ciencia estricta" fundada por Husserl, al no investigar el ser mismo de las esencias descubiertas, no es siquiera capaz de plantear auténticos problemas en ninguna rama del conocimiento²¹.

Si se quiere aprovechar las aportaciones metodológicas de la fenomenología, hay que empezar por

suprimir, según Hartmann, la errada directio obliqua que propugna, ya que ésta no ha hecho sino alejar a la filosofía de la estructura óptica del objeto, y recuperar la intentio recta, que apunta directamente al estudio de dicha estructura, pasando a analizar no sólo las conexiones que guarda dicho objeto con la conciencia que lo conoce, juzga moralmente, o estima estéticamente, sino también las conexiones de ser que le son propias.

Puede decirse, en definitiva, que el verdadero "trabajo" filosófico en cualquier terreno empieza sólo tras la previa descripción fenomenológica de esencias²², y supone un grado de radicalidad muy superior a aquel de que hacía gala Husserl, toda vez que exige formular preguntas como las siguientes: ¿qué aporías, qué problemas plantean los fenómenos estudiados?, ¿a qué tipo de ente pertenecen las esencias universales que se han descubierto? ¿qué relación guarda con las otras parcelas del Ser?

Resulta claro el esfuerzo de Hartmann por superar las limitaciones del método fenomenológico, conservando sus aspectos positivos. La fenomenología sólo podrá llegar a ser verdaderamente transcendental, como pretendía Husserl, cuando rompiendo con los prejuicios enumerados anteriormente, y de acuerdo con el proyecto kantiano²³, trate de averiguar cuales son las condiciones de posibilidad de los fenómenos que describe, condiciones que para Hartmann sólo pueden ser de tipo ontológico.

Por ello, dentro de su pensamiento, el método fenomenológico es únicamente el preámbulo, necesario, pero no suficiente, de una ontología crítica y transcendental que, siguiendo el modelo clásico ofrecido por Platón, Aristóteles o Wolff, recoja a su vez la herencia crítica del pensamiento de Kant. Sólo una ontología de esta índole estará en condiciones de establecer un sólido fundamento sobre el que apoyar el conocimiento de esencias logrado en los diversos

dominios del Ser.

b) La aporética. El método de investigación histórica.

Será el método aporético el encargado de mostrar que los fenómenos apuntan más allá de sí mismos hacia relaciones de ser desconocidas que se hallan a su base. Su misión es descubrir lo incomprendido de los fenómenos, indicando las "aporías naturales" (natürliche Aporien) que en ellos se suscitan. En consecuencia, la aporética supone el paso desde lo conocido del objeto (lo dado, el fenómeno) a lo que de él se ignora, es decir, su ser mismo, que aparece ante la mente como problema²⁴.

Para Hartmann, el concepto de "problema", surgido a raíz de las aporías descubiertas en los fenómenos, es inseparable de la historia de la filosofía, puesto que los problemas no están nunca formulados de modo definitivo, sino que evolucionan de conformidad con los nuevos datos y propuestas de solución que surgen a medida que avanza el pensamiento. Es evidente que el filósofo aislado no podría nunca ir muy lejos, si tuviera que emprender en solitario y sin ayuda la tarea de enfrentarse a ellos. Ha de dirigirse, por tanto, a la historia del pensamiento -es decir, a la historia de la ontología, de la ética, de la estética...-, a fin de aprovechar la herencia teórica acumulada durante siglos de trabajo intelectual. Es allí donde entra en contacto con los principales problemas que existen en el sector de fenómenos que ha decidido estudiar (Problemgehalt), informándose, de cómo han sido planteados en cada época (Problemstellung). Así llega a conocer con detalle la situación en que se encuentran en el momento en que él emprende la investigación (Problemlage)²⁵.

Es evidente que tales problemas son nada menos que el sentido lógico al que apuntan los esfuerzos intelectuales de los diferentes pensadores. Sus propuestas de solución, por

estar siempre referidas a esos contenidos problemáticos, que trascienden la mente particular del filósofo, poseen un valor permanente que las eleva por encima de su tiempo y de las circunstancias históricas concretas en que se desarrollaron.

El método aporético permite ver los problemas como lo idéntico, lo unificador²⁶, el núcleo esencial, en fin, que se halla detrás de los diferentes sistemas de ontología, ética o estética. Dicho de otro modo: los problemas serían el factor que da coherencia y sentido a la serie de esos sistemas. Éstos, tomados en conjunto, no representan sino distintas perspectivas de solución a las aporías, que se corrigen mutuamente. Puede decirse, incluso, que la existencia de problemas es la condición transcendental que hace posible en general la historia del pensamiento, ya sea metafísico, ético o estético, puesto que son ellos los que la articulan lógicamente²⁷.

Todo ello implica que, antes de emprender cualquier tipo de estudio filosófico, es menester hacerse cargo del estado en que se encuentran los problemas en ese sector del conocimiento en un momento histórico concreto. Y esto sólo es posible si se estudian previamente con detenimiento las teorías de aquellos filósofos que han centrado con anterioridad su atención en las cuestiones que nos van a ocupar, a fin de conocer los intentos de solución que se han mostrado más eficaces en el curso de la historia, así como sus inevitables limitaciones e insuficiencias²⁸. De este modo podremos averiguar qué intelecciones alcanzadas por autores del pasado, al carecer de contradicción interna, resultan más próximas a la verdad; por el contrario, todas aquellas aportaciones que muestren defectos de coherencia lógica, serán erróneas y deberán ser inmediatamente rechazadas. Curiosamente, en este terreno incluso el error resulta beneficioso, puesto que, si bien no nos permite conocer qué es el objeto, sí nos permite saber al menos qué no es²⁹.

La valoración que hace Hartmann de la historia de la filosofía implica que los análisis que él mismo emprende - como tendremos ocasión de comprobar en el caso específico de la estética y la filosofía del arte- asumen desde el comienzo las contribuciones positivas de otros autores; éste es el motivo de que podamos encontrar juntos en su obra, formando un conjunto armónico, elementos del Idealismo clásico alemán (especialmente Kant, Schelling y Hegel), de la fenomenología, del neokantismo, del materialismo histórico, del historicismo (Dilthey), de la filosofía griega (Platón, Aristóteles, Plotino), de la escolástica o, por último, de la teoría de los valores (Nietzsche, Scheler).

¿Quiere esto decir que Hartmann es un pensador "eclectico"³⁰, cuya tarea se limitaría únicamente a glosar pensamientos anteriores? No podemos compartir opinión tan negativa sobre nuestro autor; la asimilación de aspectos aprovechables de otros filósofos respondería más bien, a nuestro entender, a un ejercicio de modestia intelectual y de respeto hacia la filosofía, en la que Hartmann no ve un edificio que sea menester derribar por completo cada vez que se inicia el camino de la reflexión, para volver a reconstruirlo desde sus cimientos. A su entender, siempre es posible establecer en ella algunos resultados con carácter definitivo, lo que incluso le da pie para postular un desarrollo acumulativo en sus conocimientos.

Con todo, Hartmann no cae nunca en la ingenuidad de construir a priori la historia del pensamiento, como había intentado Hegel. Para Hegel, dicha historia aparecía como un proceso en el que el saber, alcanzando continuamente grados más altos de perfección, se hallaba desde el principio orientado a una meta final: el autoconocimiento del Espíritu Infinito mediante el saber absoluto. Una vez alcanzado ese objetivo, la evolución del conocimiento humano habría tocado a su fin, y quedaría definitivamente cerrada.

En cambio, para Hartmann, el protagonista de la historia del pensamiento no es otro que el espíritu humano finito, y aunque éste en determinadas épocas puede avanzar mucho en la solución de los problemas que le plantea constantemente la estructura del Ser, también puede llegar a extraviarse en otras y, olvidando las respuestas que había hallado anteriormente, experimentar un notable retroceso en el camino recorrido³¹.

c) El método transcendental o de "inferencia retrógrada": la ontología crítica.

La solución a los problemas planteados por las aporías exige, según Hartmann, "avanzar a la teoría" (zur Theorie fortschreiten), a fin de alcanzar una "contemplación" (Schau) o "intelección pura" (reine Einsicht) de la estructura interna del objeto estudiado³².

Ahora bien, puesto que los problemas propuestos por los fenómenos hacen siempre referencia al ser de éstos y son, como hemos indicado, problemas ontológicos, que conciernen siempre "al Ser, a las relaciones del Ser, a las especies del Ser y a los datos del Ser"³³, el "pensar teórico" (theoretisches Denken) que hay que elaborar para explicar los fenómenos, ha de ser forzosamente un "pensar ontológico" (ontologisches Denken), toda vez que, como desde antiguo afirma la sentencia eleática, el pensamiento, por su esencia misma, apunta necesariamente al ente y trata de averiguar cómo está constituido³⁴.

Desde luego, también la fenomenología había tratado de presentarse como una óptica fundamental; pero ya hemos visto que su defecto más señalado era confundir las "manifestaciones del ente" con "el ente" propiamente dicho. Y es que, evidentemente, lo existente en sí mismo, que debe hallarse detrás de los fenómenos, puede discrepar completamente de ellos en cuanto a su contenido, por lo que

sólo podemos acceder a él de modo mediato, y no inmediatamente a partir de lo dado, como pretenden los fenomenólogos.

Puede decirse, por tanto, que "el 'Ser en cuanto tal' real no es jamás el 'Ser como se muestra' (en cuanto fenómeno), sino 'el Ser como es en sí' (como lo que aparece detrás del fenómeno)"³⁵. Así, por ejemplo, no es lo mismo la caída de un grave que las leyes matemático-ideales que rigen su curso, ni se parecen en nada los colores de una pintura al complejo contenido espiritual que en ella se encierra. Es justamente la discrepancia entre lo que se manifiesta y lo que es un objeto realmente, lo que exige en todos los terrenos del conocimiento una "investigación ontológica" (ontologische Untersuchung).

La postura de Hartmann en este terreno media entre la de Kant y la de los fenomenólogos; para él, como para éstos últimos, en el fenómeno se manifiesta el ente, por lo que puede decirse con acierto que Kant estaba equivocado al sostener que sólo conocemos fenómenos y no las cosas en sí mismas; pero, a su vez, no todo el ente se manifiesta en los fenómenos, es decir, el fenómeno no agota lo que la cosa es, como pretenden Husserl y sus discípulos. Siguiendo a Hegel, Hartmann afirma que el fenómeno constituye, más bien, un ser-para-nosotros, y es una réplica del ente mismo, que no tiene por qué serle idéntica, y puede diferir en gran medida de él. Será la ontología la encargada de hallar ese Ser auténtico - que se presenta como problema- partiendo de los fenómenos y profundizando conceptualmente en ellos. Como puede comprobarse, esta tesis implica plantear una auténtica "crítica de la razón fenomenológica", y un intento de refrenar los excesos a que la habían llevado algunos de sus representantes, como Scheler, al admitir un exceso de entes supuestamente dados a los que el conocimiento podría acceder partiendo únicamente de los simples fenómenos.

En vista de lo expuesto, la conclusión que se impone

no puede ser otra que la siguiente: en cualquier parcela filosófica, sea ésta la filosofía de la Naturaleza, la ética o la estética, es imprescindible la presencia de la ontología, pues sin ella resulta imposible fundamentar de modo suficiente los fenómenos que tales disciplinas describen³⁶.

Hartmann define la ontología como "una disciplina fundamental universal... [es decir], una...doctrina de los principios de tipo universal"³⁷ o, con otras palabras, un "análisis categorial" (Kategorialanalyse) encargado de investigar los fundamentos constitutivos del reino del Ser en su totalidad, ya se trate de entes ideales o reales y, dentro de los primeros, muy especialmente las estructuras básicas del reino del valor (ontologischen und axiologischen Prinzipien)³⁸.

Desde luego, Hartmann es tajante al afirmar que el modelo ontológico que él propone es radicalmente nuevo y no sigue el ejemplo de la ontología clásica, que ha de considerarse definitivamente superada. Esta última partía de un presupuesto absolutamente erróneo: la injustificada identificación entre el pensamiento (los conceptos) y el Ser, por un lado y la reducción del ser real al ideal (esencia), por otro. Tal esquema, establecido a priori, es demasiado simple y optimista, pues cree ingenuamente que, en función de tales paralelismos, es posible resolver todos los problemas mediante un puro análisis de conceptos, lo cual es a todas luces falso. Asimismo, la equivalencia que existe en este tipo de ontología entre los conceptos de "ente" y "esencia universal" resulta completamente inadecuada para explicar las múltiples relaciones y la infinita diversidad del ente real, que es siempre particular y concreto³⁹.

En realidad, es cierto que hay concordancia entre la esfera del pensamiento y las esferas del ser ideal y real, pero esa coincidencia es sólo parcial, por lo que Hartmann considera necesario elaborar por separado una ontología del

ser ideal y otra del ser real, cuyas estructuras únicamente se entrecruzarían en ciertos puntos. A su vez, las estructuras de ambas esferas coincidirían sólo sectorialmente con las estructuras del pensamiento.

Las limitaciones que Hartmann introduce en su ontología están inspiradas en la reforma kantiana de la teoría del conocimiento, que exige de la nueva ontología que sea crítica, y pierda su antiguo carácter apriórico-deductivo. Para Hartmann, la deducción transcendental de las categorías demostró, de una vez por todas, que es necesario averiguar si los principios a priori del conocimiento tienen o no validez objetiva, y puso claramente de manifiesto que pensamiento y Ser comparten sólo un cierto número de leyes o condiciones de posibilidad, pero no se corresponden totalmente, por lo que el pensamiento no puede acceder jamás mediante deducciones a priori a un conocimiento exhaustivo de la totalidad de condiciones que constituyen el objeto⁴⁰.

En consecuencia, la nueva ontología no puede partir de principios lógicos universales, sino de lo que es primero "para nosotros" (fenómenos), para remontarse desde ellos a lo que es "primero y fundamental en sí mismo", es decir, el Ser. Siguiendo este camino podría surgir, como se señaló más arriba, toda una multiplicidad de principios ónticos diferentes, constitutivos de cada una de las regiones en las que se divide el ente⁴¹.

Esta tesis permite a Hartmann evitar el error, cometido por muchas filosofías anteriores, consistente en independizar lo universal respecto del mundo real, haciendo de él "otro mundo" que constituiría el principio y fundamento de éste. Pero, al mismo tiempo, Hartmann no cae en la exageración de negar la existencia del ser universal o esencial, como propugnan el nominalismo positivista o el vitalismo nietzscheano. Para él existen, sin duda, principios universales, si bien no todo lo universal, por el solo hecho

de serlo, es ya principio del Ser, puesto que puede tratarse de una simple abstracción, carente de correlato en la realidad⁴².

Parece evidente, por otra parte, que la discrepancia parcial existente entre la estructura del pensamiento y la del Ser, hace imposible encontrar un hilo conductor, de carácter lógico, que permita deducir a priori las categorías que entran a formar parte de un determinado sector del ente. Por ello, si queremos acceder al conocimiento de los principios fundamentales del Ser, sólo queda la posibilidad de recolectarlos lentamente, a partir de los distintos ámbitos de fenómenos examinados, bien sean físicos, psicológicos, éticos o estéticos. En el curso de esta tarea, las categorías formarán poco a poco un conjunto sistemáticamente ordenado, abierto y en permanente revisión⁴³, en el que paulatinamente irán quedando incluidas todas aquellas estructuras elementales del Ser que constituyen las condiciones ontológicas de posibilidad de los fenómenos analizados y nos permiten fundamentarlos.

Sólo resta averiguar qué camino debe seguir el pensamiento para descubrir los principios categoriales constitutivos del objeto. Según Hartmann, el método encargado de alcanzar este objetivo es el método transcendental, al que define como "aquel procedimiento según el cual, partiendo de la efectividad del objeto, se concluyen las condiciones de su posibilidad"⁴⁴.

Este método consiste básicamente en un "análisis" (Analyse), "proceder regresivo" (rückschliessendes Verfahren) o "inferencia retrógrada" (Rückschluss) que, retrocediendo a partir de lo concreto, infiere de un modo hipotético los principios que integran el objeto y lo determinan. Posteriormente, los principios así obtenidos se corrigen y perfeccionan, cotejándolos con los nuevos datos que aportan los fenómenos. Se sigue así la dirección natural del

conocimiento, que va siempre de lo conocido a lo desconocido⁴⁵, esto es, de lo primero en el orden del conocimiento a lo primero en el orden del Ser. De modo que la ontología, aunque desde el punto de vista de los principios es philosophia prima, desde el punto de vista del conocimiento es philosophia ultima, ya que las categorías son lo último que llegamos a conocer del objeto⁴⁶.

No obstante, la citada inferencia no puede llevarse a cabo inmediatamente y de un modo aleatorio; la ontología deberá encargarse de ordenar primero los diferentes "niveles de fenómenos" (Phänomenebenen) que existen para, apoyándose en ellos, deducir "los niveles de ser que les corresponden" (der zugehörigen Seinsebenen). Sólo entonces será posible emprender la elaboración progresiva de un "plano" (Aufriss) que nos ofrezca la estructura fundamental del Ser en todas sus dimensiones⁴⁷.

d) El método dialéctico.

Como acabamos de ver, el método de inferencia retrógrada o transcendental, ascendiendo "verticalmente" desde los fenómenos, permite hallar la serie especial de principios que forman su entramado óntico, facilitando hasta cierto punto, una respuesta a los problemas que éstos plantean.

Ahora bien, ya dijimos que ni los fenómenos ni las series de problemas que sugieren, están aislados, sino que se hallan interrelacionados⁴⁸; por consiguiente, también tiene que haber "ulteriores conexiones" (weitere Zusammenhänge)⁴⁹ entre los principios hallados, conexiones que, en virtud de una mutua mediación y co-fundamentación, permitirán establecer el "sistema de principios" (das System der Prinzipien) correspondiente a una determinada parcela óntica. Con ello, el método experimenta un cambio en su curso, siguiendo ahora una dirección "horizontal" que, poniendo en relación unas categorías con otras, permite "ver un principio dentro del

conjunto de los principios" del que forma parte⁵⁰. Así puede llegar a concretarse dialécticamente el contenido interno de una categoría dada, partiendo siempre de la relación que guarda con las restantes.

El método dialéctico ha de ser aplicado a cualquier parcela de la realidad, puesto que, según Hartmann, "hay un ingrediente dialéctico en el psíquico sentir y conducirse, en el querer y obrar, en el lenguaje y el arte, en la ficción y la fantasía..."⁵¹. Por consiguiente, a la hora de explicar cualquier tipo de fenómeno, no bastará hallar las condiciones categoriales que lo hacen posible, sino que será necesario, además, examinar los vínculos que establecen esas categorías internamente, en virtud de lo que Hartmann denomina "principio de mutualidad" (Prinzip der Gegenseitigkeit)⁵². Será dicha relación la que nos ofrezca una idea aproximada de qué puesto ocupa en el "mapa del mundo" el objeto particular que estamos estudiando.

La dialéctica, tal como la concibe Hartmann, es "un ingrediente necesario e irremplazable de la filosofía"⁵³, puesto que introduce movilidad, vida, en los conceptos⁵⁴, y con ello permite amoldar el pensamiento a la estructura de la cosa misma, que se halla en constante cambio o devenir⁵⁵. Ello exige del pensador dialéctico un grado de invención comparable al del genio artístico, desde el momento en que la dialéctica, al igual que el arte, no parte de leyes prefijadas, y sin embargo "como en la auténtica creación artística, todo en ella es necesario"⁵⁶. Utilizándola adecuadamente, la mente se hace capaz de reproducir, de re-crear, por así decir, la evolución del ser estudiado desde su propia interioridad.

En su propuesta de recuperar para la filosofía el método dialéctico, Hartmann sigue el camino de Platón y Hegel. Platón había mostrado magistralmente cómo utilizar el método dialéctico en unión con el hipotético-transcendental, poniendo de manifiesto "la comunicación" (koinonía) o "trabazón"

(symploké) existente entre los conceptos, que permite a las cosas participar de las Ideas y a éstas vincularse dinámicamente entre sí para constituir la trama del ser real⁵⁷. Hegel, el otro gran maestro del pensamiento dialéctico, lo había llevado a su más alto grado, aplicándolo a todos los dominios del Ser, incluida la estética. Sin embargo, no supo librarse del error especulativo, apuntado en el apartado anterior, de identificar completamente ente y pensamiento, por un lado, y ser real e ideal, por otro; la coincidencia total entre lógica y ontología permitía después a Hegel deducir todas las categorías constitutivas del Ser y sus relaciones mutuas, basándose en la aventurada hipótesis de la existencia de una Razón Cósmica (Weltvernunft) cuyos rasgos esenciales coincidirían con la razón humana (menschliche Vernunft). Así le fue fácil establecer dogmáticamente en el derecho, la historia, la religión o la estética, un sistema de categorías completo y cerrado⁵⁸.

Para Hartmann, por el contrario, el momento dialéctico que forma parte del método filosófico, si quiere ser efectivo, ha de reducir sus pretensiones a un nivel mucho más modesto. Por supuesto que la existencia de un Intelecto Infinito haría posible una deducción apriorística de la totalidad de los principios que constituyen un sector del ente (y aún de toda la realidad), partiendo de una sola categoría. Pero, desgraciadamente, no estamos autorizados en modo alguno a suponer la existencia de tal Intelecto supremo. Sólo tenemos constancia de la existencia del intelecto humano, cuya limitada dotación de conceptos no reproduce en su integridad los rasgos del Ser, sino que ha de ajustarse paulatinamente a su estructura utilizando lo que Hartmann denomina "intuición conspectiva" o de conjunto (die konspektive Schau), intuición que permite a la mente humana reconstruir trabajosamente las relaciones entre las categorías, apoyándose en el hecho de que toda categoría, por tener su esencia "fuera de ella" (ausser sich), remite a las restantes⁵⁹.

Por consiguiente, resulta necesario ampliar la anterior distinción entre vieja y nueva ontología⁶⁰, diferenciando la dialéctica especulativa del pasado de la denominada por Hartmann "dialéctica categorial" (kategoriale Dialektik), que se distingue de aquélla por no agotarse en un vacío análisis apriórico de conceptos, como ocurre en Hegel. Su objetivo es, por el contrario, reproducir del modo más exacto posible la trama categorial que integra cualquier tipo de objetos. Por eso no opera a priori, ni sigue un esquema formal prefijado de antemano, sino que se ajusta a la peculiaridad de los enlaces esenciales que se establecen entre los principios hallados a partir de los fenómenos.

Asimismo, aunque el nuevo modelo de dialéctica concibe sus conceptos de modo dinámico, no los maneja libremente, obedeciendo al curso caprichoso de la especulación, sino que procura ajustarlos en cada momento al desarrollo que muestra el objeto mismo. Por último, el método dialéctico, tal como lo utiliza Hartmann, no está lastrado por teleología alguna, ni hay en él una meta previamente trazada que guíe al análisis desde sus primeros pasos; para él todos los caminos están abiertos, si contribuyen a proporcionar una mejor comprensión del ser de los fenómenos que se están estudiando⁶¹.

La apertura que caracteriza al método dialéctico no es una imperfección del mismo; hay que verla, por el contrario, como una propiedad positiva, ya que permite una continua corrección de los resultados obtenidos a través del método hipotético-transcendental, arbitrando pruebas que aseguren los principios por él descubiertos, en el marco de la múltiple referencialidad que cada uno de ellos mantiene con los restantes grupos de categorías. Así se introduce de nuevo la "verticalidad" en el método de trabajo, que actúa ahora yendo de las categorías inferiores a las superiores y viceversa, poniendo en relación mutua los diversos estratos que forman el ente⁶².

La fluidez y movilidad que con ello experimentan los conceptos (Begriffsbewegung), los integra en un "sistema dinámico de relación" (ein dynamisches Beziehungssystem) que, a través de una constante "formación" ("Bildung' des Begriffs), los precisa y les hace capaces de reproducir la arquitectura interna de los distintos órdenes ónticos con un grado de perfección siempre creciente⁶³. La consecuencia de esta afirmación es clara: los conceptos utilizados para comprender el esquema categorial que subyace a los fenómenos, una vez descubiertos, no permanecen fijos, sino que su contenido tiene una dimensión histórica, en función de la cual se modifican constantemente con el fin de ofrecer una imagen cada vez más adecuada del objeto al que hacen referencia.

Lamentablemente, la eterna inadecuación entre el pensamiento y el Ser, por una parte, y la divergencia entre ser ideal y real, por otra -inadecuación que, como sabemos, pasó por alto la ontología clásica- hacen totalmente imposible que esa imagen conceptual llegue a ser exacta. Este es el motivo de que en todos los sectores del saber filosófico una serie de aspectos fundamentales del Ser permanezcan inaccesibles a la teoría; ese residuo irracional, que escapa para siempre a la penetración intelectual, es el minimum de metafísica que ha de admitir la ontología crítica, minimum que jamás podrá ser definitivamente resuelto en conceptos por la mente humana⁶⁴. Por eso el proceso que ha de seguir el pensamiento para llegar a conocer los principios del Ser entraña "una tarea absolutamente infinita" (eine durchaus unendliche Aufgabe), cuya conclusión sólo puede postularse como un ideal al que la mente humana se aproxima indefinidamente, sin que llegue nunca a ser alcanzado⁶⁵.

Pero esta tesis supone algo aún más importante: cualquier teoría ontológica que pueda formular el filósofo -incluyendo las correspondientes al objeto estético- es sólo provisional, es decir, pertenece a un determinado momento histórico dentro de la evolución global que experimenta a lo

largo de la historia el pensamiento problemático y sistemático, por lo que deberá ser mejorada y ampliada en el futuro, si quiere reducir aún más la parte del Ser que todavía resiste a la penetración del entendimiento.

Hartmann siempre consideró que esta afirmación debía aplicarse muy especialmente a sus propias especulaciones sobre estética y filosofía del arte.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 3º

- (1) KS III, 22 y ArW, VIII-IX, XI.
- (2) KS II, 48.
- (3) Cfr. KS III, 24 y ZGO, Prólogo a la 3ª ed. de 1948, XVI.
- (4) Cfr. KS III, 25; KS III, 54 y ArW, 541, 648.
- (5) Cfr. H. Hülsmann., Die Methode in der Philosophie N. Hartmanns, L. Schwann Verlag, Düsseldorf, 1959, pag. 67. Sobre la relación que guardan la concepción del método hartmanniana y la del neokantismo, Cfr. H. Hülsmann, Op. cit., pp. 30 y ss.
- (6) KS I, 47, 76 y KS I, 65.
- (7) Cfr. KS I, 47, 77.
- (8) Cfr. KS I, 65 y KS I, 47-48, 77-78. Como es sabido, Kant entendía la unidad total de la realidad como Ideal de la Razón pura y la identificaba con la Divinidad, síntesis suprema de todos los fenómenos existentes. Hartmann rechaza explícitamente este presupuesto injustificado. Cfr. I. Kant, KRV, A 568, B 596 y ss.
- (9) ArW, X, XII: "[Die Philosophie muss] von einem so breit wie möglich angelegten Umfang des Gegebenen aus zu beginnen und in diesem Gegebenen den Bestand ihrer Voraussetzungen zu erblicken."
- (10) Cfr. C. Mínguez, Op. cit., pag. XVIII.
- (11) ArW, 534, 640.
- (12) Cfr. KS III, 33-38.
- (13) R. Cantoni., Che cosa ha "veramente" detto Hartmann, Ubaldini, Roma, 1972, pp. 16 y 23.
- (14) Cfr. R. Cantoni, Op. cit., pag. 19.
- (15) C. Mínguez, Op. cit., pag. XVIII y ArW, 534, 640.
- (16) Cfr. E. Husserl., Op. cit., pp. 142, 146, 147, 149 y 154-158; Cfr. también: Investigaciones Lógicas, Ed. Alianza, Madrid, 1985², Vol. II, pag. 772.
- (17) ArW, 535, 641: "[Die Phänomenologie] ist eine Art Verrat am Wesen der deskriptiven Methode".
Sobre la imposibilidad de alcanzar una conciencia pura mediante el método fenomenológico, Cfr: GME, 113, 140.
- (18) E. Husserl., Meditaciones Cartesianas. Introducción a la fenomenología, Ed. FCE, México, 1985, pag. 76.

(19) ArW, 535, 641, nota 1: "Alle Versuche mit ihr zum Seinsproblem vorzustossen, sind darum gleich bei den ersten Schritten gescheitert".

(20) Cfr. KS I, 9, 15. Cfr. también: C. Díaz., Husserl (Intencionalidad y fenomenología), Ed. Zero, Madrid, 1971, pag. 51.

(21) Cfr. ArW, 534, 641, nota 1.

(22) Cfr. KS I, 9, 15. La idea de que la fenomenología no es la filosofía, sino un preludio metodológico a ésta la comparte Hartmann con los miembros de las escuelas de München y Göttingen, especialmente con M. Geiger, a los que Husserl calificaba despreciativamente de "semi-fenomenólogos". Cfr. al respecto: W. Henckmann: "Moritz Geiger Konzeption einer phänomenologischen Ästhetik" En: M. Geiger., Die Bedeutung der Kunst, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 559-560 y E. Husserl., Briefe an Roman Ingarden, Haag, 1968, pag. 23. Compárese este juicio con el emitido por M. Landmann, que ve en la obra de Hartmann nada menos que la culminación de la fenomenología misma, Cfr. "N. Hartmann and Phenomenology" En: Philosophie and Phenomenological Research, 4 (1942-43), pag. 422.

(23) Cfr. I. Kant, KRV A 158, B 197.

(24) Cfr. KS I, 9, 16; Cfr. también C. Mínguez, Op. cit., pag. XXVII y H. Hülsmann, Op. cit., pp. 84-85 y 90.

(25) Cfr. KS III, 3; KS II, 17 y PLS, 6. Sobre la diferencia entre "Problemstellung", "Problemgehalt" y "Problemlage", Cfr. GME, 12-13, 29 y C. Mínguez, Op. cit., pag. XXX.

(26) Cfr. GME, 13, 29-30: "(...) los contenidos de los problemas permanecen idénticos en casos en que éstos se precipitan en inmensa multitud de fases históricas que se suplantán unas a otras" ("Problemgehalten verharren identisch wo diese in unabsehbarer geschichtlicher Fülle sich drängen und verdrängen").

(27) Cfr. KS II, 12-15 y KS III, 8-10. Sobre los problemas como "condiciones transcendentales" (transzendentalen Bedingungen) de posibilidad de la historia del pensamiento, Cfr. KS III, 14. La idea hartmanniana de los problemas como hilo conductor de cualquier investigación filosófica en terrenos tan distintos como la ontología, la ética o la estética, es herencia de pensadores como Teichmüller -que hablaba de una "historia de los conceptos" (Geschichte der Begriffe) y especialmente de los filósofos neokantianos, como K. Fischer o W. Windelband (Die Geschichte der neueren Philosophie, 2 Bde., 1872-1880 y Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, 1892). Sin embargo, para Hartmann estos intentos son sumamente primitivos y no alcanzan en ningún caso el fin que se proponen. Cfr. al respecto: C. Mínguez, Op. cit., pag. XIV y F. Lehmann., Historia de la Filosofía (VIII), Ed.

Hispano-Americana, México, 1964, Vol. I, pag. 72.

(28) Cfr. H. Hülsmann., Op. cit., pp. 34-36.

(29) Cfr. KS II, 12 y 47; PLS, pp. 45, 83, 86, 139-140, 145-146, 160 y 167. Como afirma Hülsmann, los neokantianos habían indicado ya la importancia del "juicio infinito" y del papel jugado en éste por el "no-ser" (como negación de toda determinación concreta), cuya manifestación, a través de la pregunta, permite una aproximación cada vez más perfecta al ser del objeto estudiado. Cfr. H. Hülsmann, Op. cit., pp. 28.

(30) C. Mínguez, Op. cit., pag. XXXII.

(31) Cfr. KS III, 11 y KS II, 22-25, donde Hartmann critica duramente el concepto hegeliano de la historia del pensamiento y ofrece un modelo alternativo, mucho más abierto.

(32) KS I, 9-10, 16-17.

(33) KS I, 49, 79: "Sie [i.e.: die Probleme] betreffen das Sein, die Seinsverhältnisse, die Seinsarten und Seinsgegebenheiten."

(34) Cfr. KS III, 268.

(35) KS I, 50, 81 : "Das wirkliche 'Sein als solches' ist niemals das 'Sein wie es sich zeigt' (als Erscheinung), sondern das 'Sein wie es an sich ist' (als Erscheinendes hinter der Erscheinung)".

(36) La cuestión de la ontología recobró gran actualidad, como es sabido, a comienzos de siglo con la obra de A. v. Meinong, H. Conrad-Martius, G. Jacoby, H. Pichler, M. Scheler y, sobre todo, Martin Heidegger. Sin embargo, Hartmann siempre consideró que todos estos autores se habían limitado a ofrecer "conatos" (Ansätzen) de ontología, o a anunciar una ontología venidera (die Ankündigung der kommende Ontologie), sin llevar a cabo su proyecto; unas veces se limitan a analizar la relación conocimiento-Ser, pero sin llevarla al terreno ontológico, con lo que quedan presos en la conciencia; otras confunden "ente" con "objeto" y en otras ocasiones, por último, parten del sujeto, como sucede en Scheler o Heidegger. Hartmann rechazó explícitamente en numerosas ocasiones la pretensión heideggeriana de elaborar una "analítica ontológica del Dasein", por ver en él un lugar privilegiado para iniciar una investigación en torno al Ser (Cfr. M. Heidegger., Ser y tiempo, FCE, México, 1987², pp. 24-25), pues para él esto significaba una dependencia del ente respecto del sujeto, olvidando la indiferencia que aquél muestra a toda forma de conocer y comportarse de éste.

Nos parece, desde luego, que Hartmann se equivoca radicalmente a la hora de juzgar la filosofía de Heidegger, puesto que no entró nunca dentro de sus pretensiones anular la independencia del ente en aras de un hipotético subjetivismo, sino más bien estudiar la interpretación que del

mundo y del Ser realiza un tipo de ente muy concreto, el Dasein, interpretación que varía temporalmente y que constituye la historia (fracasada) de la ontología, caracterizada por un olvido del Ser mismo.

Sin embargo, a nivel profundo, las obras de Heidegger y nuestro autor no son tan radicalmente opuestas como se ha querido ver, y en ámbitos como el estético poseen incluso algunos aspectos en común; así sucede p. ej., con la idea heideggeriana de la obra de arte como lugar donde se abre o funda un mundo, pensamiento que, desde otro punto de vista, veremos se encuentra también en Hartmann.

(37) KS III, 275: "(...) eine allgemeine Grunddisziplin, (...) eine (...) Prinzipienlehre universalen Art".

(38) Cfr. KS III, 276 y KS I, 51, 82.

(39) Cfr. KS III, 273 y KS I, 49-50.

(40) Cfr. NWO, 12, 86 y ZGO, Prólogo X, XIV.

(41) Cfr. ZGO, Prólogo III, VII y KS III, 334, 789. Sobre la necesidad de admitir una multiplicidad de principios explicativos de los fenómenos, Cfr. supra, apartado a.

(42) Cfr. NWO, 7-9, 78-80 y NWO, 11, 85.

(43) Cfr. NWO, 13, 88 y ArW, 528, 633. Cfr. también C. Mínguez., Op. cit., pag. XXXV. Este era, según Hartmann, el procedimiento empleado por los grandes ontólogos de la Antigüedad clásica.

(44) KS III, 26: "In diesem bedingenden Verhältnis der Prinzipien zum Gegenstände, der sich auf ihnen gründet, haben wir den Grundcharakter des Transzendentalen. Transzendental ist eben ein Prinzip, sofern es die Bedingung der Möglichkeit von etwas Wirklichem ist. Und transzendente Methode ist denn dasjenige Verfahren, nach welchem man von der Wirklichkeit ausgehend, die Bedingungen seiner Möglichkeit erschliesst".

(45) Cfr. NWO, 18-19, 96-98; KS III, 18-27 ; KS III, 30-31; ArW, 528-529, 633-635. El momento hipotético del método transcendental se inspira claramente en los procedimientos de las ciencias naturales, aunque Hartmann lo potencia en grado sumo, extendiéndolo a todos los dominios del Ser, incluido el estético. Consiste, ya desde Platón, (Cfr. Menón 86 e) en formular un concepto lógico que, como hipótesis, ayuda a explicar o fundamentar categorialmente el objeto, guiándonos hasta sus principios ontológicos. El presupuesto fundamental de este método es que existe una participación del objeto concreto en las ideas (Platón), o que existe correlación entre principio y principiado (Fichte). Ahora bien, principio y objeto no forman una dualidad; Hartmann no se cansa de repetirlo: hay sólo un mundo ("eine" Welt) y la trama categorial no está separada de él.

(46) Cfr. KS I, 82, 51 y 59. Recoge así Hartmann la distinción clásica entre ratio essendi y ratio cognoscendi, obteniendo aquélla primacía (Übergewicht) sobre ésta. Cfr. al respecto ArW, 530, 636; KS I, 57-58 y KS III, 40.

(47) KS I, 62-63.

(48) Cfr. supra, apartado a.

(49) KS III, 40 y ArW, 538, 645.

(50) ArW, 540, 647: "(...) ein Erschauen des einzelnen Prinzips am Zusammenhang der Prinzipien". Cfr. también KS III, 42: "Si se representa la dirección del método transcendental como ascenso, y en el polo superior se pone los principios, se contrapone a esta dimensión vertical en la dialéctica una horizontal, que extiende el polo superior de la vertical, sólo puntual, en una cadena de miembros conectados" ("Wenn man die Richtung der transzendentalen Methode als Aufstieg verbildlicht und im oberen Pol die Prinzipien ansetzt, so tritt dieser vertikalen Dimension in der Dialektik eine horizontale gegenüber, welche den für die Vertikale nur punktuellen Oberen Pol in eine Kette zusammenhängender Glieder auszieht").

(51) ArW, 538, 645: "Es gibt einen dialektischen Einschlag im seelischen Empfinden und Verhalten, im Wollen und Handeln, in Sprache und Kunst, in Dichtung und Phantasie (...)". El subrayado es nuestro.

(52) PLS, 167.

(53) PhDI II, 257, 32: "(...) Dialektik wirklich ein notwendiges und unersetzliches Ingrediens der Philosophie ist."

(54) Cfr. PhDI II, 245, 14.

(55) La idea de que sólo un "pensamiento móvil" está capacitado para comprender el Ser, puesto que éste experimenta un devenir constante, está expuesta ya en los primeros trabajos hartmannianos, como Systembildung und Idealismus (1912) y se apoya en las tesis de H. Cohen (Logik der reinen Erkenntnis, 1902) o E. Cassirer (Substanzbegriff und Funktionsbegriff, 1910). Cfr. KS III, 60-61.

(56) PhDI II, 257-258, 32-34: "(...) alle in ihr [i.e.: die Dialektik] ist notwendig, wie nur je im echten künstlerischen Schaffen."

(57) Cfr. KS III, 41, 42 y 55; PLS, 136 y Platón, Sofista 253 d y ss.

(58) Cfr. ArW, 541, 648.

(59) ArW, 543-544, 651 y ArW 548, 657.

(60) Cfr. supra, apartado c.

(61) Cfr. ArW, 541-543, 649-650. Como afirma Hartmann, la dialéctica "no desarrolla, en general nada, sino que descubre y aprehende" ("sie entwickelt überhaupt nichts, sondern deckt auf und erfasst").

(62) Cfr. KS III, 42-43 y ArW, 545, 653. Cfr. también H. Hülsmann, Op. cit., pag. 100.

(63) ArW, 545-547, 653-656; KS III, 46 y 56. Cfr. también R. Cantoni, Op. cit., pag. 27.

(64) Cfr. GME, 201, 240.

(65) KS III, 44-46. Este proceso de síntesis infinita en la tarea del conocimiento ya había sido puesto de relieve por el neokantismo. Hülsmann ve en él una prueba del componente "fáustico" que recorre toda la filosofía hartmanniana. Cfr. H. Hülsmann, Op. cit., pp. 24 y 61.

* * * * *

CAPITULO 4º

EL ESPIRITU, LUGAR DE AUTORREFLEXION DEL ENTE

La exposición que antecede pone claramente de manifiesto que Hartmann interpreta el método filosófico desde un punto de vista ontológico. Efectivamente: gracias al sistema de métodos, el ser espiritual humano va tomando gradualmente conciencia, mediante el uso de conceptos, de la estructura categorial del ente, que se refleja en él.

Para comprender esta misteriosa reflexión hay que tener presente que, para Hartmann, el espíritu no es otra cosa que el "espejo del Ser"¹. Dicho en otros términos: todo ocurre como si en el espíritu se produjese un misterioso "retorno del Ser a sí mismo en sí mismo"².

La estructura profunda de ese retorno es irracional y nos resulta completamente desconocida, pero puede decirse, sin lugar a dudas, que la inflexión mencionada es la condición que hace posible la conciencia reflexiva y las diversas imágenes del Ser que surgen en ella.

No obstante, hemos podido comprobar que los conceptos lógicos sólo proporcionan una imagen confusa del ente, incapaz de resolver definitivamente los problemas que la esencia de los fenómenos plantea a la razón. Por eso, el pensamiento discursivo no llega nunca a decirnos completamente qué es en realidad el Ser.

Más adelante se verá que, según Hartmann, la reflexión lógico-racional del ente en el espíritu humano no es la única, ni la más perfecta, y que tanto la contemplación estética como su producto, el arte, permiten obtener una visión más clara (aunque no conceptual) de los distintos ámbitos que componen el orden global del Ser.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 4º

- (1) H. Hülsmann, Op. cit., pag. 50.
- (2) H. Hülsmann, Op. cit., pag. 109.

* * * * *

**B) BASES ONTOLOGICAS Y ANTROPOLOGICAS DE LA ESTÉTICA:
TEORIA DE LA CREATIVIDAD HUMANA**

CAPITULO 1º

EL HOMBRE, SER-EN-EL-MUNDO

a) El fenómeno inmediatamente dado: la relación Hombre-Mundo.

Los principios básicos del método exigen partir de fenómenos absolutamente dados, para elaborar desde ellos una teoría ontológica que, hasta donde lo permita el estado actual de la investigación categorial, ponga de manifiesto los elementos que constituyen la "fábrica" (Aufbau) del Ser y el lugar que cada tipo particular de ente ocupa en ella.

Emprender esta tarea es imprescindible, si tenemos en cuenta que el sentido creador que tiene en Hartmann la existencia humana sólo puede entenderse en el marco general de la trama total del Ser. Además, el conocimiento de la estructura categorial del mundo nos permitirá, más adelante, encontrar el lugar que corresponde con exactitud al sector concreto de categorías que constituirán el núcleo de la estética hartmanniana.

¿Cuál es el dato básico del que ha de partir la ontología crítica? Para Hartmann el fenómeno fundamental no es otro que el mundo de "la vida" (das Leben)¹, el cual consta, a su vez, de dos polos mutuamente implicados: el primero está integrado por el conjunto de entes, en constante devenir, que denominamos habitualmente "Mundo"; el segundo miembro de esta relación lo constituye el Hombre, cuya inserción en la trama óntica del mundo, como un miembro más de la misma, es absolutamente evidente.

Describamos ahora este fenómeno fundamental.

El polo objetivo del mismo, esto es, el Mundo, puede describirse como "lo que abarca todo" (das Umfassende), es decir, un "orden total" (durchgehenden Weltzusammenhang), ligado por todas partes consigo mismo, mediante relaciones de dependencia mutua entre los diversos sectores que lo constituyen.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que el otro miembro de la dualidad originaria -el ser humano- se encuentra inserto en el orden total del mundo, cabe suponer que también él se encuentra afectado por las múltiples conexiones que recorren todos los ámbitos del Ser, por lo que, dentro de la amplia red de referencias que constituyen el Universo, el Hombre y sus experiencias vitales no son sino un suceso parcial del mismo, absolutamente condicionado por ellas².

b) Formas de darse el ente al espíritu humano: los actos trascendentes. Descripción del mundo de la "vida".

Las relaciones que conectan al ser humano con el resto de entes que forman el mundo se manifiestan a través de un conjunto de actos espirituales denominados por Hartmann actos trascendentes, es decir, actos intencionales cuyo polo objetivo no es un contenido inmanente a la conciencia (como sucede con otras clases de actos, p.ej.: "pensar", "imaginar", "fantasear", etc...), sino un núcleo de sentido que rebasa la esfera del espíritu, uniéndolo con aquello que existe en sí, independientemente de él, tanto a nivel real como ideal. "Son, pues, actos que establecen una relación entre el sujeto y un ente que no surge únicamente por obra del acto" o, dicho de otro modo: actos que "hacen objeto de algo supraobjetivo"³.

Todos los actos trascendentes, por hallarse entretejidos en el orden global de la vida, forman un conjunto homogéneo, aun cuando su estructura resulta distinta en cada caso. Unidos, permiten al espíritu humano representarse caleidoscópicamente, en la unidad de una experiencia integral, la estructura del mundo⁴.

Hartmann señala que los actos trascendentes pueden dividirse grosso modo en dos grupos:

- Los actos emocionalmente trascendentes, que ponen al espíritu humano en relación con el ser-ahí real.

- Los actos de conocimiento y de contemplación estética, que conectan al espíritu humano con la totalidad de las dimensiones de que consta el Ser, ya sean ideales o reales.

Desde esta perspectiva, el conocimiento y la contemplación estética aparecen inscritos en el seno de las relaciones que establece el espíritu humano con el resto de los entes que componen el mundo. Hartmann rechaza, así, la interpretación del conocimiento tradicionalmente admitida en filosofía, según la cual éste sería el acto espiritual más importante; ciertamente, es el más transparente, puro y objetivo, dentro de los actos trascendentes⁵, pero en el ámbito vital ocupa un lugar completamente secundario, y no tiene apenas importancia como testimonio del ser en sí real del mundo. En realidad, este acto no está aislado, sino que, al igual que los actos de contemplación estética, se entreteje con el grupo de los actos emocionales, que ponen al hombre en contacto con el entorno que le rodea de un modo mucho más inmediato.

Estos últimos se caracterizan, ante todo, por implicar "actividad, energía, lucha, riesgo, audacia, pasión, emoción" (Aktivität, Energie, Ringen, Einsatz, Wagnis, Leiden, Betroffensein)⁶, impresiones que aparecen en el espíritu humano en el trato con personas o cosas, en el vivir situaciones, en todo apetecer o desear hacer algo, en las sensaciones de simpatía o antipatía, de logro o fracaso de un objetivo. También sufrir, soportar, esperar, temer, o la actitud de respuesta a los valores, son grupos de actos emocionalmente trascendentes.

A pesar de la diversidad de este tipo de actos, pueden ordenarse, en general, en las tres clases siguientes:

b₁) Actos emocionalmente RECEPTIVOS (emotional-rezeptive Akte): Son actos como "ser afectado"

(Betroffensein), "ser alterado" (Erschüttertertsein), "ser sorprendido" (Gepacktsein), "ser impresionado" (Ergriffensein), "ser entusiasmado" (Erhobensein), "ser conmovido" (Berührtsein), "ser cautivado" (Beeindrucktsein), "ser embelesado" (Angetansein), "ser atraído" (Gefesseltsein) o el "estar interesado" (Interessiertsein)⁷. En todos ellos se halla presente la idea de que al sujeto "le pasan" (widerfährt) cosas en su trato vital cotidiano con los objetos y las personas, cuyos procesos y acciones se le imponen y se ve obligado a "experimentar" (erfahren), "vivir" (erleben), "padecer" (erleiden) y "soportar" (ertragen). Todos ponen de manifiesto, asimismo, la terrible "fatalidad" (Schicksalhaftigkeit) a la que está sometida la existencia humana, a saber: no poder escapar de la realidad, no poder huir del único mundo cuya existencia está positivamente dada, y al que se halla irremisiblemente arrojado el hombre⁸. Desde luego, esa fatalidad no debe entenderse desde un punto de vista metafísico o religioso: sólo es un término para designar lo que Hartmann denomina "dureza de lo real" (die Härte des Realen), esto es: el hallarse siempre preso el sujeto en un conjunto de conexiones reales a las que está entregado sin desearlo, sin culpa, inexorablemente. Es, en definitiva, la versión hartmanniana de la "inocencia del devenir" proclamada por Nietzsche; un devenir que arrastra al hombre, sin obedecer, no obstante, a un plan u orientación prefijados. Simplemente suceden hechos, que unas veces provocan el choque con objetos que coartan nuestros proyectos, y otras nos obligan a entrar en conflictos vitales no elegidos⁹. Al individuo sólo le queda, como veremos en breve, la oportunidad de modificar parcialmente tales sucesos, acudiendo a las posibilidades de acción que en cada momento ellos mismos le ofrecen.

b₂) Actos emocionalmente ANTICIPATIVOS o PROSPECTIVOS (emotional-antizipierenden (prospektiven) Akte): La determinación ontológica fundamental del ser humano, además de su espiritualidad, es su inserción en el tiempo, que

comparte con cualquier otro ser real¹⁰. Por eso el sujeto se halla en estado de constante "previsión" (Vorsehung) frente a lo desconocido que el futuro le depara¹¹.

La proyección anticipativa del futuro es vivida espiritualmente mediante actos como "esperar" (das Erwarten), "el presentimiento" (das Vorgefühl) o el "estar dispuesto" (die Bereitschaft). Cada uno de ellos expresa, como afirma Hartmann, un "pre-ser-afectado" (Vorbetroffensein)¹², esto es, la certeza de que en el futuro se presentarán de modo imprevisto sucesos reales con los que nos veremos obligados a tener que arreglárnoslas. Es precisamente en el sentimiento de sorpresa, que acompaña a todo lo que está por venir, donde se manifiesta más crudamente el peso abrumador de la realidad.

Los actos descritos ponen de relieve la impresión de impotencia que experimenta el hombre cuando pretende conformar el mundo a la medida de sus deseos, pues las repentinas alteraciones que experimentan los sucesos futuros defraudan todas sus frágiles esperanzas de dominarlos, destruyendo las ingenuas ilusiones de aquellos que olvidan la terrible fatalidad con que se imponen los eventos reales¹³.

b₃) Actos emocionalmente ESPONTANEOS (emotional-espontane Akte): El hombre no se encuentra, con todo, entregado irremisiblemente a la dureza de lo real, sino que también es capaz de anticipar hasta cierto punto los sucesos futuros, como muestran las voliciones, los deseos de actuar, las intenciones, etc... El porvenir es, desde luego, impredecible, pero no queda totalmente fuera de la capacidad de determinación humana; ésta, gracias a la acción, puede intervenir en las cadenas de condiciones que generarán tales sucesos. Y es precisamente esa capacidad de acción, que permite al ser humano modificar las series de acontecimientos venideros, la que revela claramente, a juicio de Hartmann, el "milagro" (das Wunder) que supone la existencia de la persona en el mundo.

Las decisiones de la voluntad expresan, en efecto, el poder del espíritu para desviar el curso de los hechos. Pues resulta evidente que, aunque el futuro no se nos revela por completo, tampoco resulta inaccesible a nuestra conciencia: siempre hay retazos de conexiones entre los sucesos que, alterados adecuadamente mediante una oportuna actividad, permiten al sujeto escapar de situaciones que, sin tales actos, sucederían fatalmente.

Además, realizando los fines que le propone su espíritu, el hombre aparece como co-creador de la realidad en un doble sentido: por una parte, en cuanto modela el mundo futuro en el que desarrollará su existencia, realizando en él posibilidades que no tendrían lugar sin su intervención; por otra, creándose a sí mismo, al abrir con sus acciones nuevas perspectivas para el desarrollo de su persona¹⁴.

No obstante, el mundo real, que incluye en la filosofía hartmanniana tanto el mundo de la Naturaleza como el mundo del Espíritu (puesto que "lo real no es solamente lo material"¹⁵, sino todo aquello que está sometido al dominio del tiempo), hace frente a la actividad formadora del hombre mostrando una tenaz resistencia a su "trabajo" (Arbeit), poniendo así de manifiesto los límites de sus posibilidades y obligándole, al mismo tiempo, a mantener una lucha ininterrumpida con lo que le rodea, para vencer los obstáculos que constantemente opone a sus proyectos¹⁶.

Los tres tipos de actos emocionalmente trascendentes expuestos cobran una dimensión especial cuando no se limitan a la relación del sujeto con los entes inanimados, sino que se extienden a su relación con las demás personas. La infinita red de interacciones espirituales, que comprende actos de amor, odio, celos, respeto, desprecio, indiferencia, etc..., en todos los cuales entran a formar parte valores y disvalores de todo tipo, eleva el "peso óntico" (Seinsgewicht) con que cada persona aparece ante las

demás. Por este motivo, es en los choques y conflictos que surgen entre los seres humanos donde la dureza del mundo real se expresa más rotundamente, puesto que en ellos la vida afectiva y ética del otro aparecen en su absoluta y radical transcendencia, gravitando sobre todos y cada uno de nuestros actos¹⁷.

La unión de los tres factores que hemos descrito, es decir: el sujeto activo, los objetos que le rodean (espirituales y materiales) y, finalmente, las otras personas, interrelacionándose constituyen la situación. El mundo de la vida estaría formado, en consecuencia, por un conjunto de situaciones, que evolucionan paralelamente en el tiempo, entrecruzándose y modificándose mutuamente, sobre todo en virtud de las acciones humanas.

En ocasiones, el hombre elige entrar en ellas; pero normalmente no es así, sino que más bien "cae" (gerät) preso en sus redes, sin poder escapar ya a su influjo, viéndose obligado entonces a sobrellevarlas, a continuar adelante, decidiendo libremente qué hacer en cada momento concreto, es decir, a elegir qué valores, entre los que en ella entran en conflicto, deben ser realizados y cuáles postergados¹⁸.

En este contexto hay que tener presente que, para Hartmann, como para J. P. Sartre, al hombre no le es permitido elegir su libertad, sino que ésta es una auténtica "compulsión" (Zwang zur Freiheit), una especie de condena, puesto que no puede dejar de enfrentarse a las situaciones, ni dejar de lado las exigencias que éstas le plantean: ha de decidir cómo va a obrar en ellas, cargando plenamente con la responsabilidad por las consecuencias de su acción¹⁹. Pero, al mismo tiempo, la libertad permite al ser humano modelar las situaciones de conformidad con los valores que le parecen más importantes, puesto que la evolución de los sucesos, como dijimos, depende de las modificaciones que en ellos introduce el comportamiento del sujeto. Esto significa que el hombre

puede, literalmente, "crear" con sus decisiones el mundo, ya que está en su poder desviar la dirección habitual de los procesos que lo forman, si tal alteración conviene a sus fines.

Ahora bien, las situaciones particulares no están aisladas, sino que están siempre insertas en otras más generales, que amplían indefinidamente la extensión del mundo de la vida. Por ello, cada situación concreta y los actos que la integran sólo pueden ser concebidos en el marco social, jurídico, político, religioso o artístico en que se encuentran los hombres en cada instante temporal, es decir, en el contexto de la Situación Histórica Global por la que atraviesa esa comunidad humana en un momento dado. Son las grandes situaciones vitales las que se imponen siempre al individuo y dan sentido a sus acciones, aunque éste no llegue a comprenderlas, por hallarse inmerso en ellas.

Es evidente, asimismo, que también la evolución futura de esa Situación General dependerá siempre, hasta cierto punto, de las decisiones que adopten libremente los miembros de la comunidad que "ha caído" en ella, en función de las posibilidades de acción que se les ofrezcan. Con ello retornan todos los actos transcendentales anteriormente estudiados (conocimiento, temor, esperanza, previsión de futuro, etc...), pero elevados a una escala superior, puesto que ahora hacen referencia a la vida espiritual compartida por un numeroso conjunto de personas²⁰.

c) Rechazo del existencialismo como manifestación del nihilismo: el "amor a la tierra".

El fluir temporal de la realidad implica un surgimiento y aniquilación siempre renovados de los entes que la forman, cuyo período de duración es necesariamente limitado. El hombre y las situaciones en que se encuentra no constituyen, por supuesto, una excepción a esta ley

inexorable.

Cuando el hombre toma conciencia de su finitud, surge inevitablemente en su espíritu un sentimiento de angustia ante la caducidad y fugacidad de la existencia. Sin embargo, no es ésta la actitud más adecuada que debe adoptar el hombre ante la dureza de la realidad, frente a la cual no ha de caer en la desesperación, y mucho menos buscar ayuda en ilusiones metafísico-religiosas, que le permitan soportar las tragedias de la vida. El hombre, por el contrario, debe aprender a contar tranquilamente con lo real²¹, y aceptar la existencia tal y como ésta es: limitada temporalmente, siempre nueva e imprevisible. Para Hartmann sólo existe evidencia de la existencia real de este mundo finito y perecedero (puesto que el ente ideal no es en su pensamiento más que una pura posibilidad); y la grandeza de ánimo reside precisamente en saber danzar sobre el abismo de la muerte, para superarlo.

Los atormentadores de sí mismos, los resentidos contra el mundo real, los creadores de ídolos metafísicos, no tienen lugar en la concepción del Universo propuesta por Hartmann. La desesperación ante la finitud y la nada son sentimientos ponzoñosos, que proceden de una cobarde renuncia a la peligrosidad de la vida. No son pocos los pensadores que han cometido el error de destacar la nulidad de la existencia humana resaltando sus dimensiones angustiosas o desesperantes; pero, en realidad, la tarea de la filosofía es, más bien, hacer consciente al hombre de que en sus manos está potenciar la vida a cotas de valor que no serían posibles sin su participación activa y comprometida en la transformación del mundo. Es aquí, y no en una aflicción impotente donde reside "lo genuino y propio del hombre" (das Echte und Eigentliche des Menschen)²².

En el concepto existencialista de "angustia" no ve Hartmann, por tanto, sino una expresión -quizá la más acabada y perfecta- del nihilismo moderno, ya presagiado por

Nietzsche. Superarlo ha de ser la tarea del hombre futuro. Pero sólo si es capaz de recuperar el "amor a la tierra"²³ perdido, podrá advertir su posición privilegiada en el mundo y asumir la tarea creadora de valor que le está encomendada.

Por eso toda la teoría del Ser que Hartmann va a elevar sobre esta descripción del mundo de la vida está orientada hacia un único objetivo: mostrar cuáles son las condiciones ontológicas que hacen posible la creatividad humana. Exponer sumariamente los rasgos generales de esa ontología será la tarea que acometeremos en los capítulos que siguen.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 1º

(1) ZGO, 209, 242.

(2) Cfr. ZGO, 240, 276-277: "Nosotros (...) somos en el mundo, y nuestro ser pertenece al ser del mundo" ("Wir (...) sind in der Welt und unser sein gehört mit zum Sein der Welt"). "[Hay] una única corriente de sucesos donde es un suceso parcial y condicionado nuestra vida y experiencia." "[Es gibt] ein einziger Strom des Geschehens (...) worin unser Leben und Erfahren bedingtes Teilgeschehen ist".)

(3) ZGO, 158-159, 183-184: "Unter einem 'transzendenten Akt' soll (...) immer ein solcher verstanden werden, der nicht im Bewusstsein allein spielt -wie Denken, Vorstellen, Phantasieakt- sondern das Bewusstsein überschreitet, aus ihm hinausreicht und es mit dem verbindet, was unabhängig von ihm an sich besteht. (...) Es sind also Akte, die eine Relation herstellen zwischen dem Subjekt und einem Seienden, das nicht erst durch den Akt entsteht; oder auch: Akte, die ein Übergegenständliches zum Gegenstande machen."

Cfr. también KS I, 129 y KS I, 138.

(4) Cfr. ZGO, 235-236, 272.

(5) Cfr. ZGO, 239, 276 y ZGO, 177, 204.

(6) ZGO, 177, 204-205.

(7) ZGO, 182, 210.

(8) Motivos análogos se encuentran en Heidegger: "La efectividad del factum "ser-ahí", factum que es en cada caso cada "ser-ahí", la llamamos su "facticidad" (M. Heidegger., Op. cit., pag. 62); J. P. Sartre: "(...) el para-sí es. (...) Es a título de acontecimiento (...), en tanto que aparece en una circunstancia que no ha elegido él (...); es, en tanto que está arrojado a un mundo, en una "situación". (...) Es, en tanto que hay en él algo cuyo fundamento no es él: su presencia en el mundo." (J. P. Sartre., El ser y la nada, Ed. Alianza Losada, Madrid, 1984, pag. 113) y, finalmente, J. Ortega y Gasset (Cfr. "Pidiendo un Goethe desde dentro" En: Vives-Goethe, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1973, pag. 98).

(9) Cfr. ZGO, 186, 215.

(10) Frente a la temporalidad, como característica fundamental del ser-ahí en Heidegger, para Hartmann el tiempo es una cualidad esencial de lo real, que el hombre comparte con los demás entes de esta esfera del Ser, siendo arrastrado por el mismo devenir general que afecta a éstos. Cfr. ZGO, 188, 217. Cfr. asimismo, M. Heidegger, Op. cit., pp. 351 y ss.

(11) Heidegger habla de la "cura" como una propiedad básica de la existencia. Cfr. Heidegger, Op. cit., pp. 211-217. Cfr.

también ZGO, 214-215, 248-249.

(12) ZGO, 191, 220.

(13) Cfr. ZGO, 195, 225.

(14) Cfr. ZGO, 198-199, 229-230. Sobre la teoría antropológica de Hartmann y su análisis de los actos emocionalmente trascendentes, Cfr. el magnífico estudio de A. Grötz., Nicolai Hartmanns Lehre vom Menschen, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1989, pp. 104 y ss.

(15) ZGO, 185, 213-214: "Real (...) ist nicht die Materie allein"; Cfr. también ZPR, 8.

(16) En relación con el trabajo, como testimonio de realidad del mundo, Cfr. ZGO, 216-217, 249-251. La resistencia vivida por el individuo como prueba de la realidad del mundo había sido destacada por F. Bouterweck, Maine de Biran, Scheler o Dilthey. Cfr. M. Scheler., El puesto del hombre en el cosmos, Librería del Jurista, Buenos Aires, 1990, pp. 53-54 y Conocimiento y trabajo, Ed. Nova, Buenos Aires, 1969, pp. 273 y ss.; Cfr., asimismo: W. Dilthey., Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt, 1924, passim.

(17) Cfr. ZGO, 201-204, 232-235 y E, 455 y ss.

(18) Para Hartmann, el hombre entra en una relación valorativa con cualquier tipo de ente (especialmente los seres humanos) que, al mostrársele dotados de cualidades de utilidad, éticas o estéticas, suscitan en él una respuesta sentimental específica. Cfr. ZGO, 211, 244.

(19) Cfr. ZGO, 207-208, 239-240. Cfr. también J. P. Sartre., El existencialismo es un humanismo, Ed. Sur, Buenos Aires, 1978⁷, pag. 27.

(20) Cfr. ZGO, 217-219, 251-253.

(21) Cfr. ZGO, 197, 227.

(22) ZGO, 197, 228.

(23) Cfr. E. Fink., La filosofía de Nietzsche, Ed. Alianza, Madrid, 1981⁴, pag. 88.

* * * * *

CAPITULO 2º

EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO Y LO IRRACIONAL

a) La relación del conocimiento: dualidad sujeto-objeto.

La ontología crítica pretende ser un conocimiento de las estructuras ónticas que hacen posible el mundo de la vida descrito fenomenológicamente en el capítulo anterior. Su punto de partida habrá de ser, por tanto, el acto transcendente del conocer, por medio del cual el sujeto, que se halla, como hemos visto, "en medio del mundo" (mitten in der Welt), entra en contacto receptivo con los diversos tipos de ente que en él existen, al igual que sucedía con los actos emocionalmente transcendentales, si bien en estos últimos dicho contacto hacía referencia exclusivamente al ser real¹.

El fenómeno del conocimiento puede considerarse, según Hartmann, desde tres perspectivas: antropológica, ontológica y axiológica.

1) Antropológicamente, supone una "adaptación del espíritu a un mundo que preexiste a su aparición" (Anpassung des Geistes an die schon vorbestehende Welt), y en el que se desarrolla como un miembro tardío².

2) Por otra parte, a nivel ontológico, el conocimiento es "participación en el ente, es el ser para nosotros de lo que por contra sólo es en sí."³ Esto quiere decir que mediante el ser espiritual, el ser-en-sí participa de sí mismo y llega a ser para-sí, a través del reflejo de su estructura que surge en la mente del sujeto. Puede decirse, por tanto, que el Mundo llega a tomar conciencia de lo que él es a través del conocimiento humano⁴.

3) Tal circunstancia determina el inmenso valor y el cumplimiento de sentido que posee el acto del conocimiento, ya que gracias a él tiene lugar algo extraordinario: el "verse a sí mismo" del ente y la posible penetración en su estructura interna, gracias a la representación que de ella surge en el espíritu humano; esa representación implica, en términos

categoriales, la duplicación especular de las categorías o principios del Ser en el pensamiento⁵, duplicación que, con todo, es siempre imperfecta, a causa de la descompensación que sabemos existe, según Hartmann, entre pensamiento y Ser⁶.

Se establece así, en el seno mismo del Ser, una dualidad entre el ente que refleja la estructura del Ser (sujeto) y la estructura óptica que es reflejada (objeto). Como puede verse, la teoría del conocimiento que propone Hartmann está, desde un principio, orientada ontológicamente⁷.

Siguiendo los pasos que marca el método⁸, esta teoría deberá analizar primero el fenómeno cognoscitivo, prescindiendo de cualquier deformación teórica y evitando cometer transgresiones categoriales; luego, deberá analizar las aporías y los problemas que la esencia de ese fenómeno plantea, para concluir elaborando una ontología del conocimiento que reduzca al mínimo el residuo metafísico irracional, inevitable en cualquier tipo de análisis teórico⁹.

b) Fenomenología y aporética en la relación del conocimiento.

El fenómeno del conocimiento se caracteriza, principalmente, por ser un acto transcendente, mediante el cual la conciencia del sujeto va más allá de su esfera para "aprehender" (Erfassen) un ente objetivo que se le ofrece como algo "enfrentado" (das Gegenüber) a ella. Aunque en correlación mutua, sujeto y objeto no son intercambiables, puesto que sus esencias son distintas; la esencia del sujeto, en efecto, es "aprehender el objeto" (erfassen des Objekts) y la del objeto "ser aprehensible" y "ser captado" por el sujeto (Erfassbarsein für das Subjekt, Erfasstwerden von ihm).

El acto cognoscitivo consta, a su vez, de tres miembros: "salida de sí" (heraustreten) del sujeto, un "estar fuera de sí" (aussersichsein) en la transcendencia y, por

último, un "retorno a sí mismo" desde el objeto (Zurückkehren des Subjekts). El resultado de este proceso es una serie de modificaciones en el sujeto cognoscente que propician un "retorno" (Wiederkehr) de las determinaciones del objeto -su "ser así" (Sosein)- en la conciencia del sujeto, dando lugar a la aparición de una "imagen" ('Bild' des Objekts) o "estructura del conocimiento" (Erkenntnisgebilde), que no es sino una "contrafigura" (Gegenbild) del objeto mismo¹⁰.

El objeto aparece en todo momento como "determinante" (Bestimmendes) de la conciencia, ya que las características del mismo "invaden" (übergreifen auf) ésta; tal experiencia receptiva garantiza que las imágenes que en ella surgen del objeto son, a su vez, objetivas, y no son una simple creación del espíritu.

Durante todo el proceso, la esencia del fenómeno muestra, según Hartmann, que el objeto permanece intacto, sin devenir jamás inmanente. En realidad, permanece siempre transcendente al sujeto, tanto si es ideal como si es real. Debe hablarse, pues, de un ser en sí del objeto conocido, que es, en todo caso, independiente del grado en que lo conoce el sujeto, y no se agota en su "ser objeto", como lo prueban dos hechos: el sujeto distingue siempre entre su imagen del objeto y éste mismo y, por otro lado, a un mismo objeto le pueden corresponder múltiples imágenes en la conciencia. Es esta propiedad la que distingue esencialmente al objeto del conocimiento de los objetos creados por la imaginación o la fantasía¹¹.

El ser en sí del objeto es aquello a conocer de él, que abarca tanto su parte conocida, es decir, lo que de él "se objetiva" (wird objiziert), como aquello que se halla más allá o detrás de lo objetivado del objeto, a lo que Hartmann denomina "lo transobjetivo" (das Transobjektive)¹², término que designa la parte del objeto que nos resulta desconocida.

Es el carácter limitado de toda objeción lo que da lugar a una "inadecuación" (Inadequätheit) entre el objeto y la imagen que de él existe en la conciencia; surge así "el fenómeno del problema" (Phänomen des Problems), que se manifiesta a nivel consciente como un "saber del no-saber" (Wissen des Nichtwissens) y que provoca en el sujeto la "tendencia a la adecuación" (Tendenz der Adäquation)¹³. La consecuencia de la misma es el progreso del conocimiento, que debe entenderse siempre como una alteración de la imagen sita en la conciencia, conforme se va aproximando cada vez de un modo más perfecto al contenido categorial completo del objeto. Desvelar hasta el fin la verdadera estructura de éste, implicaría reproducir perfectamente en el pensamiento todos los rasgos ónticos presentes en el ser en sí del objeto¹⁴.

Aunque, en principio, es perfectamente lícito suponer un avance ilimitado en la objeción de lo transobjetivo, puesto que el objeto no muestra resistencia a ser conocido, lo cierto es que las limitaciones propias de la razón del sujeto cognoscente imponen una frontera absoluta al progreso de su posible saber. Aparece así una esfera irracional (das Irrationale), a la que Hartmann denomina también "lo incognoscible" (das Unerkennbare) o "lo transinteligible" (das Transintelligible)¹⁵, que constituye la esencia del objeto, su núcleo metafísico. Es la versión hartmanniana de la "cosa en sí" postulada por Kant.

Naturalmente, todas las anteriores afirmaciones conservan plena validez cuando el objeto conocido coincide con el sujeto mismo que conoce (como sucede, p.ej. en una investigación psicológica o en el análisis de los procesos creativos que tienen lugar en el espíritu de un artista).

Por lo demás, la descripción fenomenológica del proceso cognoscitivo implica, según Hartmann, una serie de aporías, entre las que cabe destacar la que se refiere a la relación existente entre un sujeto -cerrado en principio a

cualquier influjo exterior- y un objeto completamente transcendente. Resolver estas dificultades exige elaborar una teoría ontológica y una metafísica del problema del conocimiento¹⁶.

c) Ontología y metafísica del conocimiento.

Para Hartmann, la misteriosa conexión entre el ente "sujeto" y el ente "objeto" encuentra su fundamento en la "estructura relacional" (relationale Struktur) que recorre la totalidad del Ser de la que ambos forman parte. No obstante, resulta algo profundamente irracional e inexplicable en qué pueda consistir esa relación¹⁷. Lo único que puede afirmarse con certeza es que se da, ya que el sistema de lo existente consta de múltiples ramificaciones, y cada uno de los elementos que lo integran (entre los que se encuentran el sujeto y los diversos tipos de objetos) no puede existir sin el influjo de los restantes componentes, de manera que "toda estructura de ser puede concebirse a modo de un sistema de reacciones en que se refleja el todo"¹⁸.

Es necesario admitir, desde luego, grados diferentes en la perfección con que cada ente reacciona ante el Universo, dependiendo de la altura a que se halle el estrato óntico al que pertenece el ente en cuestión¹⁹. Puesto que el espíritu humano, es decir, el sujeto, es el ente real más elevado que conocemos, estará dotado de una capacidad reactiva infinitamente más elevada que el resto de los entes reales existentes. Esta reactividad de orden superior se muestra en el hecho de que el espíritu mantiene relaciones ontológicas con todos los demás entes existentes. Y es precisamente una de esas relaciones, la relación del conocimiento, la que le permite reflejar la composición categorial de éstos²⁰.

Puede decirse, por tanto, que Hartmann concibe al sujeto como un auténtico microcosmos, que reproduce y representa todas las estructuras que forman la trama del Ser -

incluyendo los otros sujetos- aunque, dada su limitada capacidad reactiva, algunos sectores del ente pueden hallarse mejor reflejados en la conciencia del sujeto que otros²¹. No obstante, es evidente que determinadas leyes fundamentales de la representación resultan idénticas para todos los sujetos; sólo así puede explicarse el hecho de que todos alcancen, a nivel básico, una representación idéntica de los objetos. Estas estructuras representativas fundamentales son las categorías del conocimiento que, por coincidir parcialmente con las categorías del ente, dan lugar al conocimiento que la mente humana posee a priori del Ser²², conocimiento que queda reducido únicamente a aquella parte del reino de las categorías que es común al objeto y a las estructuras del conocimiento. Hasta aquí alcanza el sector racional del objeto²³, quedando siempre a ambos lados, sujeto y objeto, un sector de categorías que no encuentra equivalente en el otro, aunque el avance del conocimiento trate de adaptar continuamente las categorías del pensamiento a las del Ser²⁴.

En estas circunstancias, la representación que la conciencia obtiene del Ser en el proceso cognoscitivo se halla limitada a una parte del mismo, a la que Hartmann denomina "halo de los objetos" (Hof der Objekte) -que se extiende, por supuesto, a los otros sujetos (Hof der Subjekte)-; más allá aparecería la "esfera transobjetiva del Ser" (transobjektive Seinssphäre), a la que podrá extenderse la objeción futura, gracias al avance del conocimiento. Aún más lejos se situarían, por último, "los límites de la cognoscibilidad" (Grenze der Erkennbarkeit), donde comenzaría lo irracional del Ser o lo transinteligible²⁵.

Resumiendo, podría afirmarse que Hartmann concibe el acto del conocimiento como una relación de ser secundaria, en la que se produce en la esfera de la conciencia un reflejo o imagen representativa del mundo, esto es, de objetos pertenecientes a alguna de las diversas esferas primarias del Ser que existen.

Así resultaría que, aunque probablemente el Ser es único, aparece ante el espíritu del sujeto bajo formas objetivas diferentes, cada una de las cuales suscita una serie de representaciones específicas en la conciencia. Tales representaciones varían en relación con la esfera del Ser ante la que reaccione en cada momento la conciencia.

Sin embargo, resulta un problema metafísico insoluble averiguar cómo se produce la representación del Ser en la conciencia del sujeto²⁶.

d) Descripción del "halo de objetos": objetos reales e ideales.

¿Qué tipos de objetos aparecen dados en el "halo" que surge ante la conciencia del sujeto cognoscente?

Los fenómenos muestran que todo tipo de objeto accesible al sujeto pertenece bien a la esfera de los objetos reales, bien a la esfera de los objetos ideales. Estos últimos, a pesar de su cercanía a la conciencia, forman un mundo de estructuras de contenido supratemporales, dotado de existencia autónoma, aunque no real²⁷.

Analicemos éste segundo tipo de objetos. De ellos hay que decir, en primer lugar que todo "objeto ideal existente en sí" (ideal Ansichseiendes) es, como tal, "irreal" (Irreale); pero, por otra parte, parece también evidente que no todo objeto irreal es, al mismo tiempo, un objeto ideal existente en sí. Asimismo, aunque las estructuras ideales se pueden dar separadas del ser real (como sucede, por ejemplo, con los valores), en otros casos forman parte de él, y atraviesan sectorialmente sus formaciones (así ocurre en el caso de los entes ideales matemáticos)²⁸.

Por consiguiente, dentro del campo de los objetos ideales, se encontrarían, por un lado, entidades existentes

en sí mismas, u objetos ideales propiamente dichos; por otro, un conjunto de objetos meramente irreales, carentes de ser en sí, o aparentemente ideales. A su vez, el primer grupo estaría integrado por dos subclases: la idealidad libre y la idealidad aneja (Cfr. Apéndice, Cuadro nº 1).

a) La idealidad libre consta de objetos ideales, que poseen ser en y para sí. Aunque ocasionalmente pueden formar parte de objetos reales, no necesitan hacerlo, sino que se caracterizan por "flotar" o "fluctuar" (schweben) sobre la realidad, con plena independencia y autonomía.

Hartmann incluye dentro de esta esfera las siguientes estructuras:

- "Los objetos de la lógica y la matemática pura" (die sämtlichen inhaltlichen Gebilde der reinen Logik und Mathematik).

- "El derecho ideal" (das ideale Recht).

- "La esfera de los valores (vitales, éticos, estéticos o de otros tipos, si existen)" (die gesamte Sphäre der Werte (einerlei ob vitale, ethische, ästhetische oder sonstige Werte, soweit es sie gibt))²⁹.

b) En cambio, la idealidad aneja aparece situada en lo real, constituyendo su esencia. Es una esfera de objetos ideales que posee ser en sí, pero no ser para sí³⁰, formada por las esencias universales estudiadas por la fenomenología. Sólo pueden ser conocidas abstrayéndolas a partir de la realidad, mediante un proceso de reducción o epojé³¹.

c) Por último, tenemos aquellos objetos que pertenecen a la esfera de lo que Hartmann denomina "irrealidad sin idealidad" (Irrealität ohne Idealität), es decir, el ámbito de lo "meramente irreal". Sus objetos no gozan de un

ser independiente del acto que apunta a ellos, sino que se dan siempre en relación con el mismo y existen por "gracia" de él (von Gnaden des Aktes).

Sin embargo, estos objetos no están absolutamente desprovistos de ser, ni son una simple creación del sujeto; en realidad poseen un "ser para sí" (Fürsichsein), semejante en cierto sentido al que posee el resto de los entes ideales; pero, al carecer de ser en sí, la aprehensión de este tipo de objetos ideales va acompañada normalmente de la sensación de que su dación depende de la colaboración de la conciencia³².

Los objetos de esta esfera -en la que se ordenan los objetos estéticos-, pueden clasificarse en función de los actos intencionales que los constituyen; así tenemos:

- La esfera del pensamiento y de los sistemas de pensamiento.

- Las estructuras objetivas de todo tipo intuitas por la imaginación, incluyendo "las ideas, ideales y concepciones artísticas, antes de su configuración material" (Ideen, künstlerische Konzeptionen diesseits der materialen Gestaltung), o ya unidas a una obra de arte como trasfondo de ésta.

- Los sueños y alucinaciones.

- Deseos y fines, antes de ser realizados (independientemente de los valores, existentes en sí, que los determinan).

- Ideas mitológicas y religiosas.

- Ideales político-estatales, jurídicos, utopías, ideales de Humanidad y proyectos de mejora del mundo.

- La esfera de los colores, sonidos, olores, etc. (que no existen en sí mismos, sino que se corresponden con un ser realmente existente en sí (p.ej., una longitud de onda)³³.

Hartmann señala que sólo las dos primeras clases de objetos ideales entran en el ámbito del conocimiento; el último, como hemos dicho, queda fuera de él. Ello se debe a que la mente accede a ellos a través de la imaginación o la fantasía, por lo que no aprehende ser en sí alguno³⁴.

e) Formas del conocimiento del ser ideal: intuición estigmática y conspectiva.

¿Cómo alcanza el espíritu del sujeto un conocimiento de los objetos ideales existentes en sí? Frente al conocimiento de los objetos reales, que incluye una parte a priori y otra a posteriori, el conocimiento de los objetos ideales es absolutamente intuitivo y posee "carácter apriórico" (apriorischen Charakter)³⁵.

Ahora bien, existen dos tipos diferentes de intuición, a través de los cuales puede el sujeto conocer objetos ideales: 1) en primer lugar, la que Hartmann denomina "intuición estigmática" (stigmatische Intuition), que permite alcanzar una "contemplación inmediata" (unmittelbaren Anschauung) de esencias universales aisladas; es el método empleado habitualmente por los fenomenólogos; 2) a este tipo de intuición es necesario añadirle un componente dialéctico, a fin de evitar las frecuentes ilusiones en que cae el procedimiento anterior, cuando cree intuir esencias o valores donde no los hay, estableciendo entre ellos relaciones jerárquicas arbitrarias. Se trata de la "intuición conspectiva" (konspektive Intuition) o "mediata" (vermittelter Einsicht)³⁶. La colaboración de ambas permite un conocimiento amplio de la trama categorial y de las leyes ontológicas que rigen en la esfera ideal³⁷.

f) Peculiar acceso al reino del valor.

Dentro del ser ideal, la aprehensión de los valores resulta, sin embargo, más compleja, a causa de su peculiar estructura ontológica. En efecto, aunque semejantes a las categorías, los valores son en realidad principios axiológicos; de ahí que el espíritu no los aprehenda a través de un "acto teórico" cognoscitivo (theoretisches Akt), sino más bien mediante un acto emocional o de sentimiento, en el que la conciencia adopta una posición ante el objeto valioso, suscitándose en ella un "sentimiento del valor" (Wertgefühl)³⁸.

El acto sentimental de captación del valor es complejo y "enigmático" (ratselhaft), casi "un milagro" (ein Wunder), que encierra mucho de irracional y metafísico. Aquí lo ideal se impone rotundamente a la conciencia, sin apenas mediación alguna, a través de una "intuición penetrativa" (durchstossende Intuition) o "contemplar penetrativo" (penetratives Schauen)³⁹, en el que pueden distinguirse tres factores: a) por un lado, la posición emocional de la conciencia, que es secundaria respecto a los otros dos componentes, ya que éstos la determinan; b) por otro, la conciencia del objeto o situación ante la que se toma posición emocional (un conflicto ético, una obra de arte, etc...); c) por último, la conciencia de aquello ideal ante lo que se toma posición, esto es, el valor mismo⁴⁰.

Naturalmente, en la intuición de los valores se dan las mismas posibilidades de ilusión que en el resto del conocimiento del ser ideal, pero al estar ligada dicha intuición a un acto emocional, el margen de error disminuye considerablemente, ya que el sentimiento que se suscita en el espíritu constituye entonces un hecho que no puede ser suprimido en absoluto (aunque sea difícil hacer del contenido intuitivamente sentido algo objetivamente conocido con claridad). Por eso las ilusiones positivas en la aprehensión

de valores son escasas, ya que, según Hartmann, toda intuición sentimental responde a algún tipo de valor, aunque se confunda en el momento de situarlo en la jerarquía correspondiente. Pero sí suelen darse, en cambio, ilusiones negativas, cuando un sujeto niega, por ejemplo, la existencia de un valor sencillamente porque no lo "ve" o "intuye"; en este caso está "ciego" para el valor. Si tuviera el "órgano de captación de valores" más desarrollado, en virtud de una educación más completa⁴¹, sería capaz de captarlo a priori con total nitidez.

Todo lo expuesto hace que en el dominio de los valores la colaboración entre intuición estigmática y conspectiva sea limitada. En realidad, en la aprehensión del valor predomina claramente la intuición estigmática, que capta la esencia de tal o cual materia de valor determinada, aparte de las demás (p.ej., el valor de un utensilio o una composición artística)⁴². La intuición conspectiva, aunque útil, sólo nos ofrece algunas conexiones legales entre esencias de valor -relaciones valor/disvalor o la unión sintética entre varios valores-, pero la jerarquía de valores en cualquier terreno, sea ético o estético es apenas abarcable con una visión de conjunto y ante el sentimiento sólo se abren, en cada caso, sectores específicos del amplio reino de los valores⁴³.

g) Racionalidad e irracionalidad. El elevado grado de irracionalidad de los objetos estéticos.

El "entorno ontológico del sujeto" (die ontologische Umgebung des Subjekts), descrito por Hartmann a partir del fenómeno del conocimiento, estaría formado, según hemos visto, por las esferas del ser real e ideal; dentro de ésta última ocuparían un lugar importante los valores de toda índole, especialmente los de tipo ético y estético.

Ahora bien, ese entorno limita por todas partes,

como se dijo anteriormente, con la esfera de lo irracional⁴⁴, que afecta, por tanto, no sólo al ser real, sino también al ser irreal-ideal, donde tal irracionalidad se hace, si cabe, más profunda⁴⁵. Pues en el dominio de lo ideal hay, primeramente, una "irracionalidad inferior" (untere Irrationalität des Idealen), referida a la intuición estigmática, que se ve incapacitada para penetrar en el ser de los objetos que se le ofrecen a priori (así, resulta imposible decir qué son propiamente los valores vitales, éticos, estéticos, etc..., o los entes matemáticos, ya que el conocimiento no alcanza jamás un grado de profundización tan elevado en la estructura del Ser). Pero, por otra parte, cabe hablar también de una "irracionalidad superior de lo ideal" (obere Irrationalität des Idealen), propia de la intuición conspectiva, que se revela impotente en muchos casos para establecer qué conexiones legales existen entre esencias de valor o de otro tipo, o para averiguar qué jerarquía existe entre ellas⁴⁶.

Afortunadamente, en el estrato intermedio del ser ideal, gracias a la corrección mutua que se establece entre ambas modalidades de la intuición, el grado de racionalidad es sensiblemente superior⁴⁷.

Además, el grado de irracionalidad aumenta gradualmente, según Hartmann, conforme nos elevamos de un nivel óntico a otro superior y se hace más complejo categorialmente el estrato del Ser que pretendemos estudiar. De modo que en las categorías correspondientes a las estructuras más elevadas del ser real, como las objetivaciones del espíritu humano (por ejemplo, una obra de arte), o en las leyes que rigen el curso de la historia existe una amplia repercusión de lo irracional; y también son sumamente irracionales las esferas más elevadas del ser irreal-ideal, alcanzando la irracionalidad su máxima intensidad en la estructura categorial de los objetos y valores estéticos⁴⁸, cuya esencia escaparía casi totalmente a la penetración

conceptual.

La razón y el ámbito de objetos que desvela ante el espíritu aparecen, por consiguiente, como "una esfera finita situada entre dos infinitudes, un sector racional limitado entre dos irracionalidades"⁴⁹: la irracionalidad unida al conocimiento del sujeto (lo subjetivo irracional) y la correspondiente al conocimiento del objeto (lo irracional objetivo). Ambas abarcan un campo siempre más amplio que el de lo puramente racional y quedan situadas para siempre fuera de nuestra "visión mental" (Einsicht)⁵⁰.

Sin embargo, el "peso" de tal irracionalidad no es idéntico en ambos casos: mientras el sector correspondiente a las categorías del objeto resulta más accesible al conocimiento, puesto que se encuentra en la dirección natural de la conciencia, las categorías correspondientes al ámbito subjetivo, al ser accesibles sólo mediante un giro brusco en la tendencia habitual del conocimiento, están condenadas a un "ocultamiento eterno" (ewiger Verborgenheit)⁵¹. Así pues, el sujeto, por ser la condición que hace posible la aparición de cualquier objeto, no puede ser nunca plenamente objetivado, y múltiples procesos que acaecen en su interior -como los mecanismos profundos del pensamiento, o las fuentes de la creatividad artística- permanecen cerrados a cualquier indagación⁵².

Antes de finalizar este apartado, es menester aclarar que el concepto de irracionalidad tiene en la filosofía hartmanniana un significado única y exclusivamente filosófico, y no posee en modo alguno connotaciones de tipo místico. Pues, en efecto, la mística supone un conocimiento o aprehensión del objeto, aunque el acceso al mismo se efectúe por caminos no racionales. En cambio, lo transinteligible postulado por Hartmann no admite intelección conceptual alguna y marca un límite definitivo a cualquier pretensión de la conciencia de aprehenderlo cognoscitivamente. Por ello afirma

Hartmann que "lo irracional de la ontología se halla... a mayor profundidad que lo irracional de la mística"⁵³, pues se encuentra más allá de cualquier posible cognoscibilidad o vivencia.

h) La experiencia estética, alternativa a la insuficiente reflexión del Ser en el terreno del conocimiento.

Hemos podido comprobar que en la idea de irracionalidad se refleja claramente el fracaso del pensamiento conceptual a la hora de construir un sistema teórico capaz de abarcar todos los entes existentes⁵⁴.

La ciencia y la filosofía están incapacitadas para conocer exhaustivamente la integridad del Ser, desde el momento en que el grado de racionalidad de éste desciende gradualmente, conforme la red conceptual que utilizan estos tipos de saber se extiende a regiones más alejadas del ente. La idea de alcanzar un sistema filosófico completo, que refleje perfectamente el mundo a nivel cognoscitivo, es, por tanto, "esencialmente irracional" (wesentlich irrational)⁵⁵, ya que dicho sistema no podrá jamás penetrar en el ámbito de lo transinteligible-metafísico y decirnos en qué consiste el Ser que subyace a los distintos tipos de entes.

Ahora bien, la impotencia de la ciencia y la filosofía para alcanzar una imagen plenamente adecuada del mundo, no significa que no exista un punto de reflexión del Ser más alto, en el terreno de la experiencia estética, o en cualquier otro, desde el cual le sería posible al espíritu penetrar en la raíz misma de lo metafísico, que escapa para siempre al conocimiento⁵⁶. Aunque para lograrlo quizás deba renunciar para siempre a la razón y confiar en la ayuda de la intuición, la imaginación o el sentimiento.

NOTAS AL CAPITULO 2º

(1) Cfr. EPh, 67, 67; EPh, 83, 83 y ZGO, 227 y ss., 262 y ss. Hartmann aclara que es necesario entender el conocimiento partiendo de un "estado antropológico" (anthropologisches Stadium), es decir, incluyéndolo dentro de la totalidad que forma la vida humana, como una función espiritual más del hombre.

Cfr., asimismo, EPh, 69, 69, donde destaca Hartmann el carácter receptivo del acto transcendente del conocimiento.

(2) KS I, 162.

(3) KS I, 177: "(...) Erkenntnis ist Teilhabe am Seienden, ist das Fürunssein dessen, was sonst nur an sich ist. Und in ihrer Wendung auf das geistige Sein ist sie dessen bewusste Teilhabe an sich selbst, sein Fürsichsein." Cfr. también PGS, 122 y ss. así como lo dicho sobre la autorreflexión del Ser en el punto A, Caps. 3º y 4º.

(4) Cfr. KS I, 139.

(5) Cfr. KS I, 178.

(6) Cfr. H. Hülsmann, Op. cit., pag. 183, 218, 192 y 202. Cfr. también GME, 308, 364. Estas características las comparte el acto del conocimiento con el acto de contemplación estética, pero el reflejo del mundo que alcanza la conciencia con esta última resulta mucho más perfecto y rico, como veremos más adelante.

(7) Cfr. GME, Prólogo, V, 9.

(8) Cfr. punto A, passim.

(9) Cfr. GME, 3, 17; GME, 4, 18; GME, 9, 24; GME, 17 y ss., 35 y ss. y, finalmente, GME, 22 y ss., 41 y ss.

(10) GME, 44-46, 65-67 y EPh, 69-70, 69-70. Scheler también había señalado el carácter ontológico de la relación del conocimiento, pero acusa a Hartmann de caer en un "realismo crítico", al sostener nuestro autor que, tanto la existencia del objeto, como su modo de ser están extra mentem, con lo que el conocimiento sería una copia o representación del modo de ser de las cosas en la mente del sujeto. Para Scheler, en cambio, el conocimiento vendría dado, más bien, en función de una participación del sujeto en el modo de ser del objeto; pero, desgraciadamente, Scheler no aclara en qué pueda consistir tal participación. Cfr. al respecto: M. Scheler., El saber y la cultura, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1984, pp. 71-72, nota 24. Hartmann refuta duramente las críticas de Scheler en ZGO, 96 y ss., 110 y ss.

(11) Cfr. KS I, 18-20, 31-33; KS I, 128; EPh, 68, 68; ZGO, 159 y ss., 183 y ss.; KS I, 131; GME, 117-118, 144.

Sobre la diferencia entre "aprehender" (erfassen) objetos

existentes en sí (conocimiento) y "tener" (haben) meramente un objeto en la conciencia, Cfr. GME, 118, 145; GME, 121, 148 y ZGO, 17, 19.

(12) Cfr. ZGO, 79, 90-91 y EPh, 71, 70.

(13) GME, 54-55, 75-76. Con ello queda fundamentada ontológica y gnoseológicamente la noción de "problema".

(14) Cfr. ZGO, 169, 195 y ZGO, 17, 19; Cfr. también GME, 55, 77 ; GME, 460 y ss., 536 y ss. y GME, 236, 280.

(15) GME, 60, 81-82 y GME 88-112, 114-115. Hartmann critica la interpretación que los idealistas alemanes y los neokantianos habían llevado a cabo de Kant, que había conducido a la eliminación de la cosa en sí. Ambos se habían basado en la tesis kantiana, según la cual las condiciones de posibilidad de la experiencia en general, y las condiciones del objeto de posible experiencia deben coincidir. Para Hartmann, en cambio, no puede desecharse el concepto de "noúmeno", ya que constituye el marco crítico sin el cual resulta imposible comprender el sentido de esta afirmación en toda su plenitud. Cfr. al respecto KS I, 17, 29.

(16) Sobre la aporética del conocimiento, Cfr. GME, 61 y ss., 83 y ss. ; EPh, 70 y ss., 70 y ss.; KS I, 21-22, 35-36.

(17) Cfr. ZGO, 81, 92; GME, 195, 234; GME, 320-328, 378-386.

(18) GME, 330, 388-389: "Ein jedes Seinsgebilde lässt sich dann als Reaktionssystem auffassen, in welchem das Ganze sich reflektiert". Cfr. también EPh, 85-86, 85. La idea procede evidentemente de Leibniz, aunque Hartmann la reinterpreta, eliminando sus dimensiones puramente idealistas. Cfr. G. W. Leibniz., Monadología. Discurso de Metafísica. Profesión de fe del filósofo, Ed. Orbis, Barcelona, 1983; Monadología, §§ 52, 56, 61, 63 y 83; Discurso de Metafísica, § 9: "Cada substancia singular expresa todo el universo a su manera". Cfr. asimismo: G. W. Leibniz., Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano, Ed. Nacional, Madrid, 1983, Prefacio, Cap. I y Cap. X, § 11).

(19) Cfr. GME, 331, 390.

(20) Cfr. GME, 214, 256: "La relación del conocimiento es sólo una de tantas relaciones de ser" ("Erkenntnisrelation ist nur eine von vielen Seinsrelationen")

(21) Cfr. GME, 330-332, 389-390.

(22) Cfr. KS I, 122; GME, 336 y ss., 395 y ss.; GME, 342, 402; GME, 351, 411.

(23) Cfr. GME, 364, 427; GME, 367, 429-430; GME, 369, 432.

(24) Cfr. GME, 378, 442.

(25) GME, 205, 245; GME, 207, 247 y EPh, 84, 83. Preferimos la traducción ofrecida por Gaos del término "Hof der Objekte" como "Halo de objetos", frente a la de Rovira Armengol "patio de objetos", más burda.

(26) Cfr. GME, 206, 246 y GME, 209-210, 250-251. Sobre la irracionalidad del reflejo de la estructura del Ser en la conciencia del sujeto, Cfr. GME, 212, 253.

(27) Cfr. GME, 211, 251 y GME, 493 y ss., 573 y ss.

(28) Cfr. GME, 481, 559.

(29) GME, 482, 560. Los valores no son propiamente categorías del Ser, pero, según Hartmann, poseen una estructura de contenido semejante a éstas; por ello afirma que se trata de "categorías de contenido de la ética, estética (y probablemente también de otros sectores)". (GME, 554, 642: "(...) darf sie doch wiederum als Inhaltskategorien der Ethik, Ästhetik (und wohl weiterer Gebiete noch) bezeichnen.")

(30) Cfr. GME, 485, 563.

(31) Cfr. GME, 482, 560-561.

(32) Cfr. GME, 484, 562.

(33) Cfr. GME, 485-487, 563-565.

(34) Cfr. GME, 487, 566.

(35) GME, 477, 554.

(36) Cfr. GME, 499, 580; GME, 501-503, 582-583; GME, 512, 595 y GME, 514, 597-598.

(37) Cfr. ZGO, 293 y ss., 338 y ss.

(38) GME, 554, 643. Sobre la semejanza entre valores y categorías, Cfr. lo dicho supra, nota 29.

(39) Cfr. GME, 556, 645 y GME, 558-559, 647-648. Hartmann se apoya aquí en el denominado por Scheler "empirismo del valor" (Wertempirismus), como base de la captación de esencias ideales de carácter axiológico. Cfr. al respecto: M. Scheler., Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético, Revista de Occidente, Madrid, 1941, Vol. I, pp. 87 y ss.

(40) Cfr. GME, 555, 644.

(41) Cfr. GME, 560-561, 650-651.

(42) Cfr. GME, 543, 630.

(43) Cfr. GME, 544, 630.

(44) Cfr. supra, apartado c. Sobre lo gnoseológicamente irracional y los límites de la cognoscibilidad, Cfr. también ZGO, 170 y ss., 196 y ss.

(45) Cfr. ZGO, 321, 369 y GME, 527, 611.

(46) Cfr. GME, 550, 638. Los subrayados son nuestros.

(47) Cfr. GME, 551, 639. Nótese cómo, mientras para Scheler el progreso en el conocimiento ha de culminar en la intuición de la "esencia de todas las esencias", Dios, a través de la cooperación sincrónica y diacrónica (histórica) del conjunto de la Humanidad (Cfr. De lo eterno en el hombre, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1940, pp. 187 y ss.), para Hartmann este progreso en el conocimiento intuitivo se limita a sectores parciales del reino de las esencias, y no admite que el entendimiento humano pueda alcanzar un grado de conocimiento tan perfecto como para llegar a aprehender algún tipo de esencia suprema (p.ej., un valor absoluto) o el Ser Divino.

(48) Cfr. GME, 223, 266: "La racionalidad que supera en mucho a todas es la que se ofrece en el patio de objetos de conocimiento; la más insignificante es la de los objetos estéticos, siendo intermedia la de los éticos." ("Die bei weitem höchste Rationalität zeigt der Hof der Erkenntnisobjekte, die geringste der der ästhetischen, und eine mittlere der der ethischen Objekte"). Cfr. también: GME, 242, 288, donde Hartmann presenta el dominio de lo estético como una parte más de lo irracional. Sobre esta misma cuestión puede consultarse, asimismo: GME, 283, 333 y GME, 254, 300.

Por lo que respecta al componente irracional que afecta a las categorías, Cfr. GME, 260-261, 308-309; GME 276, 325-326. Para Hartmann las categorías son "estructuras supratemporales" (überzeitliche Gebilde), y posiblemente necesarias en sí mismas; pero no lo son, desde luego, para nosotros, pues tal necesidad, si existe, está sumergida para nuestra mente en la más profunda irracionalidad.

(49) GME, 224, 267: "Die ratio mit ihrer idealen Sphäre und ihrer aktuellen Objektspannung ist nur eine enge Zone zwischen zwei Irrationalitäten. Sie ist ein endlicher Ausschnitt aus dem unendlichen Irrationalen. Die Grenzen der Erkenntnis verschwimmen nach beiden Seiten im unbegrenzten Unerkennbaren" y GME, 304, 358: "Das ontologische Schema der ratio ist hiernach das einer endlichen Sphäre zwischen zwei Unendlichkeiten, ein begrenzter rationalen Ausschnitt zwischen zwei Irrationalitäten".

(50) EPh, 84, 84.

(51) Cfr. GME, 304, 358 y GME, 225, 268.

(52) Cfr. GME, 226, 269.

(53) GME, 241, 286: "Das Irrationale der Ontologie liegt also tiefer als das der Mystik. Er liegt jenseits aller

Erkennbarkeit, also auch jenseits der Erlebbarkeit".

(54) Cfr. lo dicho en el punto A, Cap. 4º.

(55) GME, 309, 365.

(56) Cfr. GME, 310, 365: "(...) la idea de sistema filosófico es realmente el punto de reflexión más elevado del Ser -por lo menos en el sector teórico, puesto que sería posible que hubiese uno más elevado en el estético o en cualquier otro." ("Insofern ist die philosophische Systemidee wirklich der höchste Reflexionspunkt des Seins - wenigstens auf theoretischen Gebiet, denn es wäre möglich, dass es auf ästhetische oder sonstwo einen höheren gäbe.")

* * * * *

CAPITULO 3º

LA ESTRUCTURA DE LAS ESFERAS DEL SER

a) Plan del desarrollo de la ontología.

Una vez enumerados los principales tipos de objetos que se ofrecen al conocimiento, la ontología crítica debe tratar de reconstruir, analítica y dialécticamente, la estructura categorial del Ser, hasta donde lo permita el estado actual de nuestros conocimientos acerca del mismo. Las categorías que resulten de dicha investigación serán las condiciones de posibilidad que permitirán explicar y fundamentar, al menos parcialmente, los objetos descritos en el capítulo anterior.

El examen deberá partir de los sectores más básicos del Ser. Siguiendo luego el hilo de las conexiones categoriales que paulatinamente se vayan ofreciendo, intentará abordar, por último, las formaciones más elevadas e irracionales del ente¹.

En consecuencia, las etapas a recorrer por el análisis categorial serán las siguientes:

1ª) En primer término, es necesario elaborar una ontología general que estudie las estructuras fundamentales del Ser, es decir, las condiciones ontológicas de posibilidad de todo objeto en general, como son los momentos, las maneras y los modos en que se ofrece el Ser.

2ª) Podrá pasarse, entonces, a esbozar las líneas básicas de las diferentes ontologías regionales, esto es, la ontología del ser ideal y la ontología del ser real, subdividiéndolas, a su vez, en una serie de investigaciones particulares, correspondiendo cada una de ellas a las formas y estructuras en que ambas maneras del Ser se manifiestan.

Llegados a este punto, examinaremos la relación que guarda el ser real con el ideal, especialmente en el espíritu humano, lugar donde el ser real se abre a la inmensidad del

reino ideal de los valores, es decir, a las esferas de lo Bueno, lo Verdadero y lo Bello.

Será precisamente en esa relación donde encontrará Hartmann el fundamento buscado de la creatividad humana, sobre el que eleva luego el resto de su teoría estética².

b) Ontología general.

Como queda dicho, la ontología general presenta los principios ontológicos más universales que determinan invariablemente, y sin excepción, los diferentes objetos desvelados por el conocimiento.

b₁) El Ser en tanto que Ser.

La primera de esas condiciones no puede ser otra que el "Ser como tal" (das 'Sein als solches'), puesto que todos los objetos son de una u otra manera³. Por su generalidad, el Ser es algo último, indefinible e indemostrable, es decir, lo más irracional y el máximo problema que se ofrece al entendimiento.

Ahora bien, el Ser "se dice" de muchas maneras, puesto que aparece bajo formas diferentes. Por eso hay que diferenciar claramente entre "Ser" y "ente" (Sein und Seiendes)⁴. Y no cabe duda de que la estructura del Ser puede conocerse, en cierta medida, estudiando la composición concreta de cada uno de los distintos tipos de entes existentes.

Hartmann señala que los entes poseen diversa altura o gradación dentro del Ser, ordenándose en una serie de "niveles" (Seinsgrade, Seinsstufen) que, dentro del mundo real, adoptan la forma de "estratos" (Seinsschichten)⁵ - estrato material, viviente, psíquico y espiritual- los cuales, en mutua interrelación, integran la unidad del mundo real.

No obstante, existen tres oposiciones ontológicas que afectan a la totalidad de objetos existentes:

- La oposición entre los momentos del ser: la esencia o ser-así y la existencia o ser-ahí,

- La oposición entre las dos principales maneras de ser: el ser ideal y el ser real; y, por último,

- La oposición entre los diferentes modos de darse el Ser: el ser posible y el ser efectivo⁶.

b₂) "Momentos del Ser" (Seinsmomente) y "maneras del Ser" (Seinsweisen).

1º) La oposición entre los momentos del Ser es la más general y antecede a la que enfrenta entre sí a las dos maneras fundamentales del Ser (ser ideal y real), puesto que hace referencia a los aspectos básicos en que se nos manifiesta el Ser mismo⁷: El ser-ahí (Dasein), que designa que un ente es o existe, y el ser-así (Sosein), que hace referencia a las determinaciones de tal ente, que lo especifican e indican qué es en concreto, esto es, nos muestran su esencia⁸.

Con esta distinción Hartmann se propone, ante todo, evitar el error cometido por la metafísica tradicional, que identificaba la esencia (Sosein) con el ser ideal y la posibilidad, y la existencia (Dasein) con el ser real y la efectividad; lo cierto es que al ser real le corresponde también, en cierto sentido, esencialidad y posibilidad y al ser ideal existencia y efectividad⁹.

Las consecuencias que pueden extraerse de la posición adoptada por Hartmann en este terreno son, a nuestro entender, importantísimas, puesto que en su ontología las esencias no constituyen un mundo separado, subsistente por sí mismo, como había supuesto el idealismo de todos los tiempos.

Caer en este "espejismo ontológico" (ontologischer Schein), implicaba la injustificada distinción entre un mundo esencial-ideal "verdadero" y un mundo sensible "aparente". Para Hartmann hay un mundo único, siendo las esencias inmanentes al mismo, y no algo que tiene "su trono en una lejanía cósmica, más allá del mundo"; es posible, por consiguiente, encontrar "un resonar de lo eterno en lo temporal"¹⁰, ya que cada ente singular del mundo (ideal o real) está determinado por una esencia que le es propia y que constituye intrínsecamente su ser.

La unidad de esencia y existencia equivale a afirmar que Sosein y Dasein se hallan indisolublemente imbricados dentro de cada una de las dos maneras del ser que existen, la ideal y la real. El ser real posee, por tanto, ser-ahí (existencia) y ser-así (esencia); y análogamente sucede con el ser ideal¹¹, aunque Hartmann admite que el ser-ahí del ente ideal pasa normalmente inadvertido, dada su extrema sutilidad.

En realidad, este olvido es, hasta cierto punto, lógico: mientras el ser-así vincula las esferas del ser ideal y del ser real, siendo indiferente o neutral respecto de ambas, en el ser real, en cambio, predomina el ser-ahí, (la existencia), lo que le confiere un mayor peso ontológico. Se explica así la consistencia, dureza y espesor que vimos caracterizaba al ser real en todas sus relaciones, mientras que el ser ideal, aunque dotado de existencia, es siempre algo liviano y frágil¹².

Con ello quedan expuestas las relaciones ontológicas que forman "el esquema básico fundamental de la fábrica del mundo" (das ontische Grundschema im Aufbau der Welt)¹³, a saber: la separación entre las dos maneras del Ser -la del ser ideal y la del real-, y su vinculación, determinada por los momentos del Ser. Ambas relaciones quedarían recogidas en el Cuadro nº 2 del Apéndice.

El vínculo que se establece entre ser-así y ser-ahí se pone de relieve mediante una relatividad recíproca, según la cual, cuando consideramos los entes en su conjunto, todo ser-ahí existente determina al mismo tiempo el ser-así o esencia de otro ente y éste, a su vez, determina el ser-ahí de otro, etc... (p.ej.: el ser-ahí del agua condiciona el ser-así del mar y éste el ser-ahí de la Tierra, etc...). Quiere esto decir que cada suceso posee una importancia suprema, puesto que de él depende la esencia del mundo en su conjunto, ya que forma parte de su ser-así; si faltara, el mundo sería diferente a como es.

Además, la relación entre ser-así y ser-ahí exige la presencia en cada caso de dos seres diferentes (en nuestro ejemplo "agua" y "mar") para que tal relación sea posible; pero del último miembro de la cadena de relaciones, es decir, "el mundo mismo como un todo" (die Welt als Ganzes) no podemos decir que su ser-ahí, su existencia, determine el ser-así de otra cosa. De ahí la absoluta autosuficiencia y autonomía ontológica que el mundo posee en la filosofía de N. Hartmann. El mundo es el conjunto de todo lo que posee ser-ahí o existencia (incluyendo los entes ideales) y fuera de él no hay nada que determine su ser-así¹⁴. Y menos aún dependería el ser del mundo para Hartmann de una hipotética conciencia o de un sujeto del que fuera correlato: si Dios existe, forma parte del mundo, pues ningún ente tiene sentido fuera de él¹⁵.

2º) Si, teniendo en cuenta todo lo expuesto, pasamos ahora a ocuparnos de las relaciones entre las dos maneras en que se manifiesta el Ser, ideal y real, cae forzosamente por tierra la excesiva importancia que la ontología clásica concedía al ser ideal, especialmente a los valores. El rebajamiento del ser real llegaba, como es sabido, al extremo de no ver en él sino una copia o imitación del ser ideal. Pero también aquí es necesario llevar a cabo una transvaloración de las posturas tradicionalmente admitidas, puesto que la posición correcta y más acorde con lo que muestran los

fenómenos es, en realidad, la inversa: el ser ideal no está absolutamente separado del real, aunque "flote libremente" sobre él y le sea indiferente; esta indiferencia significa, todo lo más, que posee un ser diverso a lo real. Es ahí donde radica, según Hartmann el sentido profundo del platonismo. Pero es un dislate apoyarse en esa diversidad para atribuir al ser ideal una sublimidad que le haría superior a lo real. Más bien es lo real, es decir, lo individual, perecedero, temporal y efímero, lo que posee una manera superior de ser y, en definitiva, lo que goza de "riqueza y plenitud" (Buntheit und Fülle). Sostener lo contrario es postular un "falso idealismo que se venga en la vida" (falschen Idealismus, der im Leben sich rächt)¹⁶, desvalorizando lo real. Los transmundanos, los "alucinados del más allá"¹⁷, elevan por las nubes lo ideal, viendo en él lo eterno e imperecedero, y dejan de lado lo que es efectivamente valioso: el momento, el instante, lo individual real y en devenir, único sitio, por lo demás, donde puede hacerse efectivo lo ideal y el valor¹⁸.

Constatar la fragilidad del ser ideal no debe llevarnos, sin embargo, a caer en el polo contrario, es decir, a desconocer su independencia y la peculiar "dureza" (Härte) que muestra ante todo intento arbitrario de alterarlo por parte del pensamiento. Es más: lo real supone y contiene en sí mismo las estructuras del ser ideal, que determinan la mayor parte de sus propiedades.

Por otra parte, el carácter homogéneo del ser ideal en sí corre paralelo a la heterogeneidad de su contenido. En efecto, en correspondencia con los tipos de objetos ideales que aprehende el conocimiento y el sentimiento de valor, tendríamos en primer lugar, el ser ideal libre, intuible de modo inmediato, aun en ausencia del caso real, que comprendería la esfera lógico-matemática ideal, la esfera ético-ideal y la estético-ideal, siendo estas dos últimas esferas de valores puros; en segundo término se encontraría

el ser ideal anejo o dependiente, que sólo se da como esencia de algo real, por lo que sólo podría intuirse a partir de la cosa concreta a la que se halla unido¹⁹.

En cualquier caso, aunque los entes ideales pueden hallarse realizados o, incluso, deben ser realizados en algunos casos de modo efectivo (como sucede en el caso de los valores éticos), Hartmann sostiene que su ser es absolutamente indiferente al hecho de hallarse realizados o no en el mundo real.

b₃) Determinaciones modales del ser ideal y real.

La investigación de los distintos modos del Ser que existen y su repercusión sobre las dos maneras del Ser mencionadas en el punto anterior es de enorme importancia dentro de la filosofía hartmanniana, puesto que, abriendo camino a una "filosofía del hombre y del acto creador" (Philosophie des Menschen und der schöpferischen Tat)²⁰, establece el eje alrededor del cual girará posteriormente la teoría de la creatividad humana, la estética y la filosofía del arte.

Para Hartmann los modos del Ser no son simplemente modos del conocimiento, como pensaba Kant, sino determinaciones del ente mismo. De igual manera, es preciso corregir definitivamente un error presente en toda la ontología occidental, desde Aristóteles, según el cual las modalidades del Ser estarían agotadas con la distinción entre "potencia" (lo posible) y "acto" (lo efectivo). Esta dualidad conceptual, aparentemente inocua, está cargada de consecuencias fatales, que serían hábilmente aprovechadas luego por el pensamiento cristiano; pues, en efecto, lo necesario en este modo de pensar viene determinado, en última instancia por la Divinidad, como Acto Supremo, que confiere necesidad, mediante un acto creador, a la serie de actos y potencias que forman la realidad, haciéndoles pasar a la

efectividad.

Con ello quedó rebajado aún más el ser real del mundo, al que ahora se considera como contingente, una nada, cuyo ser efectivo dependería absolutamente del único ser necesario existente: Dios (Santo Tomás, Leibniz). Se necesita, por consiguiente, un nuevo análisis modal, que libere al mundo y al hombre de la tutela ejercida por el Ser Absolutamente Necesario²¹.

b₃.1) La ley modal fundamental:

Las categorías modales que entran a formar parte de cualquier objeto existente son las siguientes: "necesidad" (Notwendigkeit), "efectividad" (Wirklichkeit), "posibilidad" (Möglichkeit), "contingencia" (Zufälligkeit), "inefectividad" (Unwirklichkeit) e "imposibilidad" (Unmöglichkeit)²². De estas categorías son modos relacionales la necesidad, la posibilidad y la imposibilidad, y modos absolutos la efectividad y la ineffectividad. La contingencia aparece como un caso "límite" especial, por decirlo así, en la serie modal, que afecta únicamente a los primeros miembros de las cadenas relacionales que se establecen en el interior de las esferas del Ser.

El mayor "peso ontológico" recae, sin duda, en los modos absolutos del ser: efectividad e ineffectividad, como afirma "la ley modal fundamental" (modales Grundgesetz), según la cual los modos relacionales del Ser hacen referencia siempre a los absolutos²³. De manera que es el ser efectivo o ineffectivo del ente ideal o real el que resulta, en virtud de una cadena relacional, imposible, posible o necesario²⁴.

b₃.2) La estructura modal del ser ideal:

1º) Si empezamos el examen por la forma que adoptan los modos relacionales en la esfera del ser ideal, tenemos que, comenzando por la categoría de necesidad, rige aquí una

"necesidad esencial" (Wesensnotwendigkeit), que hace referencia únicamente a las conexiones de dependencia mutua que establecen entre sí las esencias ideales. Ahora bien, los principios y axiomas fundamentales de esa esfera no entran en relación con nada; por tanto, no pueden ser necesarios. La consecuencia es clara: tanto esos principios como el orden entero de la esfera esencial-ideal es contingente. Únicamente serán necesarios los casos particulares que puedan caer bajo las relaciones esenciales universales, pero no la existencia de la esfera misma. Con ello quedan eliminados de un plumazo todos los supuestos metafísicos que, al identificar el orden ideal con un supuesto "entendimiento arquetípico", hacían depender la necesidad del ente ideal de un ser necesario divino. Para Hartmann, la contingencia de los principios se extiende, incluso, al principio supremo: si Dios existe, ha de ser un ente "absolutamente contingente" (durchaus zufällig)²⁵.

Pasando a la categoría de posibilidad, en el ser ideal rige la "posibilidad esencial" (Wesensmöglichkeit), que hace referencia a todas las posibles conexiones que pueden establecerse entre los entes ideales, con la única condición de que no existan contradicciones. El dominio del ser ideal aparece, entonces, como "un reino de puras posibilidades" (ein Reich von Möglichkeiten), dotado de relacionalidad general, en forma de "una pluralidad de mundos" (ein vielzahl der Welten) posibles, que se ordenan en sistemas legalmente organizados, dentro de los cuales regiría una necesidad estricta, aunque en sí mismos serían contingentes²⁶.

2º) En lo que se refiere a los modos absolutos, la categoría de efectividad, que aquí adopta la forma de "efectividad esencial" (Wesenswirklichkeit), no designa otra cosa que la existencia misma de la esfera ideal²⁷, aunque Hartmann considera que en ella resulta difícil distinguir entre efectividad esencial y posibilidad esencial, ya que todo ser ideal posible (no contradictorio) es ya de inmediato

efectivo -siendo el ente ideal contradictorio siempre inefectivo-²⁸.

Por esta razón, los modos absolutos, efectividad e inefectividad, tienen escasa importancia en el dominio del ser ideal, siendo más relevantes en él los modos relacionales, es decir, las categorías de necesidad y posibilidad esenciales²⁹.

b₃.3) La estructura modal del ser real:

1º) El panorama que ofrecen los modos relacionales en el ser real sería el siguiente: por lo que se refiere a la "necesidad real" (Realnotwendigkeit), esta categoría implica que los procesos que tienen lugar dentro de la esfera real no pueden transcurrir de otra manera a como lo hacen de hecho, por lo que están determinados de modo necesario por las relaciones que, a nivel ontológico, se establecen en este ámbito; así lo recoge "la ley ontológica general de la determinación real" (das allgemeine ontologische Gesetz der Realdetermination)³⁰.

Pero esta ley no puede aplicarse a los primeros miembros de las conexiones reales, puesto que no es posible señalar dato alguno relativo a un primer miembro real que fuera necesario por sí mismo. Por consiguiente, los componentes iniciales de las cadenas de condiciones del ser real -como sucedía en el ser ideal- no son necesarios, aunque sí cabe hablar de una necesidad inmanente en las conexiones que, a nivel interno, se establecen entre los diferentes entes que forman el mundo real. El mundo real como totalidad es, pues, algo absolutamente contingente e irracional, puesto que no puede derivarse de ningún ser anterior³¹.

La posibilidad e imposibilidad reales, por su parte, no se basan aquí en la simple ausencia de contradicción como en el ser ideal: del hecho de que un ser real no sea contradictorio, no se sigue que pase a la existencia efectiva;

su existencia depende siempre de si se han cumplido todas las condiciones que lo hacen posible y le determinan a pasar a ser efectivo. Cuando es así, el ser en cuestión surge de modo necesario (es decir, no puede no darse).

Hartmann advierte claramente, para prevenir cualquier acusación de fatalismo, que tales "condiciones determinantes" no equivalen aquí sólo a "condiciones causales", sino a determinaciones de todo tipo. Y, aunque la causalidad rige en los estratos inferiores de lo real como factor determinante, en los estratos superiores es la libertad del espíritu humano el agente determinador más relevante³², sin el que los procesos reales se hallan casi siempre incompletos.

Es el desconocimiento de la totalidad de las condiciones que contribuyen a hacer posible y efectivo un suceso lo que nos hace pensar que dicho suceso "puede ser o puede no ser", porque en este caso sólo captamos parcialmente las conexiones implicadas; pero, si las conociésemos en su integridad -incluyendo los actos libres del hombre- veríamos claramente que sólo una posibilidad puede hacerse efectiva.

2º) En el terreno de los modos absolutos, la "efectividad real" (Realwirklichkeit) se da en relación con lo individual, el caso singular y único, que tiene lugar en un instante concreto y que está dado de una manera plenamente definida, sin que pueda ser de otro modo a como es. Así lo demuestra precisamente la observación de la existencia humana, que se desarrolla en medio de una sucesión de hechos, determinados muchas veces por las propias decisiones del sujeto, en un dramático encadenamiento³³.

El predominio en la esfera real de los modos absolutos ("ser efectivo" y "no ser") -lo que la distingue esencialmente de la esfera ideal, básicamente dominada por la posibilidad- hace que en ella los modos relacionales se

encuentren totalmente concentrados en torno a la efectividad³⁴. Por ello, lo que es realmente posible es, a la vez, realmente efectivo y realmente necesario; y lo que es imposible realmente, resulta inefectivo y necesariamente inexistente. Esta circunstancia confiere al ser real un carácter completo y absoluto, a pesar de su caducidad y devenir continuo, frente al ser ideal que, por ser universal, está siempre parcialmente indeterminado³⁵.

Con ello logra Hartmann su objetivo inicial: fundamentar ontológicamente la "dureza de lo real" y el carácter único e irrepetible de cada uno de los momentos fugaces que componen la serie de sucesos del mundo real³⁶, abriendo la puerta, por otro lado, a la determinación procedente de la libertad humana, como factor capaz de alterar creadoramente los procesos reales.

* * * * *

c) Ontologías regionales.

Concluido el estudio de los principios ontológicos más universales, el análisis debe centrarse ahora en la problemática propia de las distintas regiones del ente, mediante un examen más preciso de las categorías que constituyen cada grupo específico de objetos, bien sean ideales o reales. Esta tarea trasciende con mucho el objetivo de nuestro estudio; por ello nos limitaremos en este apartado a presentar únicamente los rasgos correspondientes a aquellas clases de objetos que nos sean posteriormente de utilidad para entender los contenidos de la teoría de la creatividad y de la estética de N. Hartmann.

Así pues, en primer término, ofreceremos un panorama del mundo del valor, como el ser ideal en sí más importante en la constitución del objeto estético y, a continuación, ofreceremos una breve panorámica de los estratos que forman el ser real, a fin de precisar la posición creadora que en él ocupa el hombre.

c₁) El universo de los valores.

c_{1.1}) Estructura general del reino del valor:

Los valores ocupan un puesto muy destacado dentro de la esfera del ser ideal.

1^a) Como había señalado Max Scheler, puede definírseles como principios axiológicos, es decir, como esencias materiales de valor, que no se agotan en los objetos en los que inhieren o en los que se realizan; si así fuese, al desaparecer el bien concreto, desaparecería el valor, lo que obviamente carece de sentido, ya que cualquier otro objeto puede hallarse en condiciones de encarnarlo³⁷. En realidad, aunque los objetos valiosos o bienes son creados o aniquilados, no sucede así con el valor en sí mismo. Éste sólo

puede ser realizado efectivamente en el bien objetivo concreto; de ahí que los valores se presenten siempre en la realidad descansando sobre un determinado ente real, que actúa de portador del valor (los valores éticos van unidos a actos de personas, los estéticos a entes perceptibles sensiblemente, etc...) ³⁸.

Los valores, además, han de estar dados forzosamente a priori a un tipo especial de sentimiento ³⁹; pues, en realidad sólo podemos ver un objeto como dotado de valor si hemos intuito primeramente a priori ese valor en sí mismo ⁴⁰. Por eso los valores son principios absolutos y las realidades concretas consideradas en sí mismas, carecen completamente de medida del valor; antes bien, son ellos el criterio que sirve para juzgar la altura axiológica de un objeto. Sería absurdo, efectivamente, pensar, por ejemplo, que la belleza de una obra de arte reside en los materiales con los que está hecha; lo cierto es que sabemos que la obra en cuestión es bella porque poseemos de antemano el criterio valorativo para reconocer en ella un objeto en que se realiza la belleza.

Por su independencia y supratemporalidad, los valores equivalen en la filosofía de Hartmann, en cierto sentido, a las Ideas platónicas, por lo que forman un "cosmos eidético" subsistente más allá de la conciencia, aunque sometido a todas las restricciones que afectan, como hemos visto, al ser ideal en la nueva ontología crítica. En efecto: para Hartmann "el valor eterno lo tiene justamente lo fugaz" (ewigen Wert hat gerade das Vergängliche) ⁴¹, ya que lo valioso sólo se hace efectivo en el bien real concreto, por fugaz y transitorio que éste sea; mientras esto no sucede, el valor permanece -en su calidad de ser ideal- como una simple posibilidad flotante y vaga. Pero, a su vez, es el valor el que eleva y hace en cierto modo "eterno" al ser real que lo porta.

La aprioridad adscrita por Hartmann a los valores

es aún más incondicionada y absoluta que la que poseen las categorías en el mundo real pues, mientras éstas dependen de los objetos a los que constituyen, los valores no están atados a la existencia de casos individuales reales que les correspondan para tener sentido; este es el motivo de que frente a lo efectivo adopten siempre el carácter de un Ideal, con el que la realidad se halla habitualmente en contradicción⁴².

Sin embargo, a pesar de estar dados a la conciencia con tanta evidencia, el ser de los valores es tremendamente problemático, irracional y misterioso, de manera que resulta completamente imposible responder teóricamente a la cuestión de qué son y por qué valen⁴³. Hemos de limitarnos a constatar el surgimiento en el espíritu de un sentimiento especial ante ellos, renunciando a penetrar en lo metafísico que reside en su esencia.

2º) Por otra parte, el carácter absoluto de los valores no implica que existan al margen de cualquier relación con la realidad, pues, además de darse habitualmente ligados al ente real en el que se hacen efectivos, como dijimos anteriormente, también guardan relación con la persona que los experimenta, es decir, "para el cual" algo es pleno de valor. Así, los valores de bienes lo son "para alguien beneficiado", los vitales "para un ser biológicamente activo", los estéticos "para un contemplador", etc...⁴⁴.

Asimismo, los valores se dan sólo en relación con una determinada situación real, de manera que en cada momento resultan valiosos diferentes tipos de conducta ética, o ciertas formas artísticas... No significa esto, como se suele creer, que los valores mismos como entes ideales cambien; lo que cambia en realidad, son los objetos concretos que se consideran valiosos⁴⁵, al variar las condiciones concretas reales en que se halla el sujeto que realiza el acto evaluativo. El problema en este terreno procede precisamente

del pensador que (re)descubrió el reino del valor, Nietzsche, para quien el hombre es el ser creador de valores, con lo que éstos se hacen relativos al criterio del sujeto. Hartmann, sin embargo, sostiene que esta tesis contradice los fenómenos: el hombre no crea valores, sino bienes, es decir, objetos o situaciones que poseen valor.

Análogamente, han de refutarse aquellos argumentos según los cuales los valores no poseen ser en sí, puesto que existen sujetos y épocas que son incapaces de captarlos; el hecho de que muchos valores no sean captados durante largo tiempo no prueba que carezcan de un ser propio, sino muestra, por el contrario, que algunos sectores del reino del valor no son intuitos por ese individuo o época en cuestión. Así lo confirma el hecho de que puede haber errores en la valoración que son corregidos posteriormente: señal de que reconocemos el valor de un objeto del que no nos habíamos dado cuenta; pero no pensamos nunca que su valor le sea conferido por nosotros mismos al reconocerlo. También es un argumento a favor de esta postura la posible educación en la mirada del valor del individuo, que puede ampliarse a nuevos ámbitos, que antes le habían pasado inadvertidos. En definitiva, pues, "no es el valor lo variable, sino la mirada del valor"⁴⁶.

La extensión del sentimiento a esferas de valores antes inaccesibles implica una suerte de "peregrinar de la mirada del valor" (Wandern des Wertblickes) a lo largo de la esfera del ser ideal, "enfocando", por decirlo así, diferentes parcelas del mismo, en su "círculo de luz" (Lichtkreis)⁴⁷. Hay que advertir, con todo, que, aunque puede haber un progreso en el sentimiento del valor, normalmente es raro que dicho progreso acaezca de hecho; lo que suele suceder, más bien, es que la alteración del sentimiento en función de la aprehensión de nuevos valores conlleva el postergamiento de los anteriormente captados. De manera que la ampliación de la mirada del valor es siempre limitada⁴⁸ (Cfr. Apéndice, Cuadro nº 3).

En cada momento histórico el sector de los valores aprehendido por un individuo, un pueblo o la Humanidad en su conjunto depende de la situación que a la sazón atraviesa, así como de la propia legalidad de la conciencia valorativa⁴⁹. Así se explica satisfactoriamente que la vigencia de determinados grupos de valores sí sea relativa a cada época o sujeto, puesto que son las relaciones cambiantes de la vida las que ponen en conexión al espíritu con sólo una sección del reino del valor.

Por lo que respecta a su relación categorial con el ser real, Hartmann precisa que los valores pueden ser, como el resto de las estructuras ideales, "principios" (Prinzipien) de lo real-efectivo. Sin embargo, su poder determinador es muy inferior al de las categorías reales, pues el carácter ideal que poseen les hace alzarse más allá de toda efectividad, dotándoles de una gran debilidad e impotencia frente a la dureza de lo real⁵⁰, como lo prueba la existencia del mal y la fealdad en el mundo. Es necesario que un ente real, provisto de sentimiento del valor, los capte, y perciba la tensión que se suscita entre su idealidad y la efectividad real, para decidirse entonces a aportar la "fuerza" (Kraft) real que, estableciendo las condiciones reales pertinentes, haga efectivo en el mundo el valor⁵¹.

Obsérvese que, desde esta nueva perspectiva, desaparece la impotencia de los valores a la hora de determinar la realidad, mostrando, por contra, una fuerza muy superior a la de ésta: su capacidad para afirmarse frente a lo real-efectivo nos los revela como auténticos "principios creadores" (schöpferische Prinzipien), por cuanto impulsan al sujeto que atiende su llamada a proponerse hacerlos pasar de la idealidad a la realidad mediante su actividad, creando así un "cosmos axiológico" dentro del "cosmos real" que se superpone a éste⁵² y lo eleva a un nivel superior, impensable si en él dominasen para siempre los hechos que impone la prosaica realidad.

3º) ¿Cómo están ordenados los valores dentro del ser ideal? El hecho de que quepa hablar de valores superiores e inferiores indica que entre ellos existe una "disposición jerárquica" (Rangordnung). Sin embargo, al igual que sucede en las categorías ontológicas, parece también imposible presentar en el dominio axiológico un principio unitario que permitiera disponer a priori los valores en un sistema definitivamente establecido⁵³. Es más prudente adoptar una metodología sobria, como la expuesta por nuestro autor⁵⁴, pues sólo ella nos facilitará la tarea a la hora de elaborar una sistemática axiológica, que habrá de proceder lentamente "tanteando" grupos aislados de valor y probando a relacionarlos entre sí, puesto que no poseemos en absoluto una visión general de la totalidad de esta subesfera del ser ideal.

Para determinar la altura del valor en cada terreno de la estimativa, Hartmann acude a la idea de "respuesta específica al valor" (spezifischen Wertantwort), formulada por Hildebrand⁵⁵, según la cual cada alteración del sentimiento del valor se corresponde con un valor determinado y contribuye a fijar su posición a determinada altura dentro de la jerarquía de los valores. Dicha jerarquía es absoluta, pero la captación de la misma por parte del sentimiento es siempre limitada e imperfecta, por lo que se ve en muchas ocasiones falseada por errores o criterios falsos, que llevan a despreciar o sobrestimar valores captados en otras épocas.

De modo que lo absoluto de la jerarquía del valor no significa que exista una conciencia correspondiente de dicha jerarquía⁵⁶; así se explica que una época determinada desconozca, por ejemplo, el valor de toda vida humana, o al sentimiento de otra le pasan desapercibidos los valores estéticos contenidos en la obra de J. S. Bach.

Debe diferenciarse, por consiguiente, el orden de altura en los valores, invariable en todas sus ramas, del

"preferir" (vorziehen) humano, que varía a lo largo de la historia, según esté conformado el llamado por Hartmann "sentimiento axiológico de altura" (axiologischen Höhensinn) en cada momento histórico⁵⁷. Consiste este sentido en una especial capacidad intuitiva de carácter apriórico para aprehender la altura de los valores, postulada por Hartmann a partir de la idea pascaliana del "ordre du coeur"⁵⁸ o el concepto de "órgano" aprehensor de lo ideal formulado por F. Hemsterhuis⁵⁹.

Hartmann no duda en interpretar "musicalmente" la aprehensión sentimental de la jerarquía de esencias ideales de valor, reanudando, desde otra perspectiva, las especulaciones de la tradición pitagórica. Por eso, a la hora de hallar la ordenación que rige en este terreno "...se trata... de 'oír' en la más sutil diferenciación... el sistema de intervalos de la altura de tonos inteligibles, cuya consonancia constituye la armonía de la esfera ideal existente en sí del valor"⁶⁰; "oir" que exige, por lo demás, una profunda atención encaminada a desvelar el secreto de la ordenación plural que existe en el reino del valor.

El mundo de los valores está formado, en efecto, por una pluralidad de contenidos, cuyas interrelaciones hay que desvelar progresivamente "desde abajo" ("von unten auf"), partiendo de los valores inferiores para alcanzar una intuición de los superiores, toda vez que, para Hartmann, es evidente que los valores en general, y especialmente los valores estéticos, son autónomos y no dependen de ninguna instancia superior de la que pudieran deducirse, como pudiera ser un espíritu "personal e infinito"⁶¹ sobre el que hallarían un fundamento unitario, tal como creía Scheler.

Frente al "monótono-teísmo" de los filósofos del valor tradicionales (Platón, Plotino, pensadores cristianos, Scheler, D. von Hildebrand), considera Hartmann -recuperando la crítica de Nietzsche⁶²- que es necesario reivindicar la

existencia de un "cielo estrellado" (Sternhimmel) de valores, es decir, de una tabla que comprenda una multiplicidad de materias de valor y que permita reintroducir el politeísmo de la Antigüedad clásica. Así lo afirma explícitamente en el curso de una discusión epistolar con H. Heimsoeth:

"Usted cree, en efecto, que especialmente en el cristianismo se encierra aún mucho de insuperable. ... A mí... me parecen otras religiones mucho más profundas, ricas y de gran estilo. También detecto absolutamente el retornar de una fuerte tendencia al politeísmo. En general, la famosa tendencia a la "unidad" en todos los dominios en la que hemos crecido me parece una hipóstasis racionalista completamente infundada, bajo la que ha padecido el desarrollo de casi todas las ramas de la penetración humana. Yo tendría no poco placer, por ejemplo, en poner sobre mi Ética... el título de 'politeísmo'. Desgraciadamente, no están nuestro tiempo ni nuestro pueblo suficientemente ágiles de concepto como para que se pudiera arriesgar algo así"⁶⁵.

Toda la gama de valores, por otra parte, se halla interrelacionada en función de diversas conexiones entre los distintos elementos que la componen, conexiones que, evidentemente, adoptan luego matices particulares en cada uno de los subgrupos de valores que integran el conjunto global. Las principales relaciones serían las siguientes:

1) Relaciones de oposición:

a) Entre valores y disvalores, toda vez que a la tabla de los valores le corresponde paralelamente una tabla de disvalores.

b) Entre varios valores positivos irrealizables en un mismo objeto y al mismo tiempo.

c) Entre el valor de "realizar un valor" y el disvalor de "realizar un disvalor".

d) Entre el valor de "aniquilación de un disvalor" y el valor de que no estén realizados en el mundo los valores (lo que permite la acción creadora del sujeto).

e) Entre la potenciación de un valor aislado o la realización de diferentes valores.

f) Entre el logro de la armonía de valores y la existencia de conflicto entre ellos.

g) Entre un valor simple y una constelación compleja de valores⁶⁴.

h) Entre valores generales o de "lo típico" (das Typische) y valores singulares (relativos a personas concretas, estados de cosas o situaciones muy determinadas, únicas e irrepetibles).

i) Entre valores de totalidad (o de comunidad) y valores del individuo⁶⁵.

2) En segundo lugar, existe una relación inversa entre la altura del valor y la fuerza de su capacidad determinante: los valores más altos poseen menor poder determinador, ya que suelen afectar a formaciones más complejas y supérfluas (p.ej.: la exigencia que parte de los valores estéticos sólo es captada por unos pocos individuos, que viven dicha exigencia como un impulso interno que les mueve a realizar obras de arte); en cambio, los valores más bajos hacen referencia a estructuras elementales de la realidad, que poseen una mayor importancia inmediata, por lo que impulsan a casi todos los individuos a la acción de manera automática (p.ej.: conservación de la vitalidad)⁶⁶.

3) El cumplimiento de los valores inferiores es algo necesario y, por decirlo así, prosaico, constituyendo su transgresión, no obstante, un grave atentado (p.ej.: un

asesinato). En cambio, la trasgresión de los valores superiores no es tan importante (p.ej.: destrucción de una obra de arte), pero su realización, aunque innecesaria, siempre supone algo "elevador, liberador... [y] enaltecedor" (etwas Erhabendes, Befreiendes...Begeisternendes) para el espíritu⁶⁷, por lo que su realización tiene mucho mayor "mérito" (Verdienst) que la de aquéllos. Por eso los valores éticos y estéticos, aunque son los más elevados, son también siempre los más débiles, condicionados y dependientes del cumplimiento de los inferiores⁶⁸.

4) Por último, se establece entre los diferentes grupos de valor una "relación de fundamentación" (Fundierungsverhältnis)⁶⁹: Los valores superiores se fundamentan sobre los inferiores, en el sentido de que éstos son la condición para que aparezcan aquéllos, si bien una vez que los valores superiores se dan, son completamente independientes respecto de los más bajos y "flotan libremente" sobre ellos. Los valores fundamentados, por su parte, son siempre axiológicamente más altos que los fundamentantes⁷⁰.

No hay que minimizar la importancia de las antítesis axiológicas citadas, toda vez que, según Hartmann, son precisamente ellas el más fuerte estímulo para el ejercicio de la creatividad humana⁷¹.

c.2) La jerarquía ideal de los valores:

La minuciosa investigación ontológica que lleva a cabo Hartmann en torno a los géneros de valor le permite elaborar una tabla clasificatoria de los mismos. Entre todos ellos rige, evidentemente, la mencionada relación de fundamentación, que va desde los más bajos a los más altos de la escala. La tabla, con todo, ha de ser aceptada sólo a título provisional, puesto que corresponde únicamente al estado actual del análisis axiológico⁷².

1) El nivel inferior del universo del valor lo ocupan los VALORES DE BIENES, que comprenden:

- Valores de estados de cosas.
- El valor que posee el Dasein, el ser-ahí del mundo y todos los objetos plenos de valor que en él se hallan realizados (agua, tierra, aire, etc...).
- El valor de las múltiples situaciones concretas.
- Valor del poder.
- Valor de la felicidad.
- Valores de medio o de utilidad (lo "útil")⁷³.

2) A continuación, se encuentran los valores de lo AGRADABLE y del PLACER.

3) En tercer lugar, encontramos los VALORES VITALES (rapidez, fuerza física, elasticidad, reacción, instintos seguros, etc...) ⁷⁴.

4) En cuarto lugar, aparecen los VALORES ESPIRITUALES, que comprenden cuatro grupos, situados aproximadamente al mismo nivel axiológico:

4.1) El grupo de aquellos valores que constituyen el presupuesto de los valores éticos y que adhieren siempre a un sujeto:

- El valor de la vida individual.
- El valor de la conciencia.
- El valor de la persona humana. Este valor consta, a su vez de seis valores diferentes:
 - *) Valor de la actividad de la persona.
 - *) Valor del padecer y saber soportar la dureza del "destino" (de lo real).
 - *) Valor de la fuerza del ánimo en la persona para afrontar y superar

obstáculos.

- *) Valor de la libertad de la voluntad o capacidad de autodeterminación.
- *) Valor de la providencia, es decir, de la capacidad del hombre para proyectar conductas futuras conforme a fines y alterar el curso de los sucesos reales.
- *) Valor de la actividad final o de la capacidad teleológica humana, que hace del hombre el único ser capaz de crear, en virtud de metas previamente proyectadas⁷⁵.

4.2) Los VALORES ÉTICOS propiamente dichos, que se sustentan sobre el nivel anterior, aunque conservando una independencia que les permite elevarse sobre ellos, confiriéndoles superioridad. En ellos se distinguirían los siguientes subgrupos, todos comprendidos bajo el valor general del "Bien" (das Gut):

- Valores fundamentales, que hacen referencia a los actos e intenciones responsables de las personas:
 - *) El Bien (frente al Mal).
 - *) Lo Noble (frente a lo común o vulgar).
 - *) La Plenitud, como realización del más elevado número de valores posible, con el máximo grado de armonía.
 - *) La Pureza⁷⁶.
- Valores éticos especiales o virtudes, que son aquellos que se adhieren al comportamiento humano en general, manifestándose en cualquier aspecto de la vida de un sujeto:
 - *) La Justicia.

- *) La Solidaridad.
- *) La Sabiduría.
- *) La Fortaleza o firmeza moral.
- *) (Auto) Dominio.
- *) Liberalidad.
- *) Magnificencia.
- *) Magnanimidad.
- *) Deseo moderado de honores.
- *) Mansedumbre.
- *) Sociabilidad.
- *) Veracidad.
- *) Franqueza.
- *) Donaire en el decir.
- *) Pudor.
- *) Vergüenza.
- *) Amor al prójimo.
- *) Veracidad y sinceridad.
- *) Autenticidad.
- *) Fidelidad.
- *) Confianza y creencia.
- *) Distancia.
- *) Modestia.
- *) Humildad.
- *) Valores del trato externo (cortesía, tacto).
- *) "Amor al lejano"⁷⁷.
- *) "La virtud que hace regalos" (esto es, aquellos bienes espirituales que se pretende crear por puro lujo y por grandeza de ánimo, de modo que todos los hombres puedan compartirlos y alcanzar a aprehender la misma altura de valor que capta el hombre superior. Es una virtud autónoma, ya que prescinde de todo valor de medio y toma como único fin hacer participar a toda la realidad en lo

elevado y pleno de valor⁷⁸.

*) Personalidad.

*) Amor personal⁷⁹.

4.3) Los VALORES ESTÉTICOS, comprendidos bajo el epígrafe de "lo bello" (das Schöne).

4.4) Por último, los VALORES DEL CONOCIMIENTO, reunidos en torno al valor de "la verdad"⁸⁰.

c.3) Los valores estéticos:

A pesar de su posición central en la esfera de los valores, el grupo de los valores estéticos se halla aún hoy en día prácticamente sin investigar, por lo que carecemos, según Hartmann, de un análisis completo y exhaustivo que nos aclare cuántos son y cuál es su localización en la tabla general sistemática del valor⁸¹; aunque, desde luego, dado su carácter espiritual, puede anticiparse ya que tales valores son de los más elevados que existen⁸².

El principal motivo que ha originado este retraso en la investigación de los valores estéticos reside, probablemente, en el hecho de que siempre se ha considerado que eran valores de actos (del "gozar", "contemplar", "crear", etc...), mientras que más bien parece evidente todo lo contrario: los valores estéticos serían exclusivamente "valores del objeto" (Ästhetische Werte sind anschaulich Werte des Gegenstandes)⁸³, aunque no en todo caso, de un objeto real, puesto que un examen detenido de los fenómenos muestra que el valor estético sólo se hace efectivo si existe un sujeto que contemple un ente cualquiera en el que residan valores; o, expresado de otro modo: es la aparición de la estructura categorial y valorativa de un objeto ante un sujeto lo que confiere a ese objeto un valor estético.

Esto significa que el objeto en el que inhieren los

valores estéticos no existe con total independencia del sujeto contemplador, sino que tales valores residen en un simple "ser objetivo" (objektiven Seins), es decir, que son valores de un mero "fenómeno como fenómeno" ("Erscheinung als Erscheinung")⁸⁴ y no de un ser en sí. Al mostrarse fenoménicamente el contenido ontológico de un objeto ante un hipotético espectador -siempre que éste sepa adoptar una actitud de observación adecuada respecto a dicho objeto-, se hace efectivo, en la relación que entre ambos se establece, un valor estético.

Esto no quiere decir en absoluto que el valor estético no sea un ente ideal provisto de ser en sí, independientemente del sentimiento del sujeto que lo aprehende. Así lo afirma expresamente Hartmann:

"Pero si son los valores estéticos meramente valores de un objeto como objeto, o de un fenómeno como fenómeno, no son por eso ellos mismos algo meramente objetivo o mero fenómeno. Más bien ellos mismos no llegan a ser nunca objeto -tampoco objeto del contemplar estético. Determinan sólo el carácter de valor de lo contemplado, constituyen un patrón de medida, que subsiste en sí, más allá del fenómeno y del objeto, y que tampoco se altera si el objeto no le corresponde. Justamente en el último caso denominamos al objeto "feo"; le denegamos el valor y atestiguamos con esto la independencia del valor de él. Hay así, por tanto, muy bien un ser en sí de los valores estéticos -no de otro modo que de todos los demás valores- en contraposición al mero "ser para nosotros" del objeto estético, que es su portador, y en el que aparecen. Y puesto que este ser en sí no puede ser en absoluto real, sólo se le puede designar entonces como 'ser ideal en sí'"⁸⁵.

La dación de los valores estéticos al espíritu depende, lógicamente, de la existencia del "sentimiento" capaz de aprehenderlos. Hartmann caracteriza tal sentimiento a partir de las conocidas tesis kantianas en torno a la contemplación desinteresada, como condición para captar la belleza de un objeto⁸⁶. El sentimiento mediante el cual accedemos al reino de los valores estéticos es fruto, por

consiguiente, de una contemplación en la que sujeto y objeto quedan absolutamente aislados de todas sus implicaciones en las situaciones que forman el entramado del mundo real, quedando ambos polos de dicha relación en plena libertad respecto de las ataduras que éste impone⁸⁷.

El juicio estético formulado a partir del sentimiento del valor tiene pretensión de universalidad, puesto que el sujeto que ha captado la cualidad valiosa en el objeto considera que ésta ha de ser aprehendida por todo aquel que lo contemple y adopte una posición adecuada ante él. Pero al ser el valor estético de un objeto sumamente individual e infinitamente complejo, como veremos a continuación, el sujeto que emite el juicio no puede forzar el asentimiento de los demás individuos, puesto que no se trata aquí de la universalidad propia de los contenidos del conocimiento -que incluye conceptos abstractos-, sino sólo de una universalidad contemplativa e intuitiva, que sólo puede apoyarse en un presupuesto: la suficiente preparación por parte de los otros individuos para que sepan captar el valor estético de ese objeto. De ahí que el juicio que recoge la intuición subjetiva no pueda poseer validez universal, necesaria e incondicionada para todos los que perciben el objeto, sino que sólo puede tratar de exigir un reconocimiento por parte de aquellos que lo capten bajo las mismas condiciones de preparación espiritual⁸⁸. La imposibilidad manifiesta de acudir a demostraciones lógicas en este terreno, a causa de la ausencia de conceptos, hace inevitable que dominios enteros de valores estéticos se hallen cerrados para la intuición de muchos sujetos humanos⁸⁹.

Por otra parte, mientras que en la esfera ética encontramos valores universales, e incluso un predicado genérico, "el Bien", compartido en mayor o menor medida por las demás esencias de valor (incluyendo los valores de la persona individual), en el terreno estético existe una multiplicidad de valores, aunque ciertamente tampoco falta en

este ámbito una cualidad común a todos: "Lo Bello" (das Schöne). Sin embargo, la ausencia de una "metafísica del espíritu", que afecta a toda la esfera del valor⁹⁰, impide también aquí encontrar un hilo conductor que permitiese derivar a priori desde la idea de "Lo Bello" el resto de los valores estéticos.

El análisis deberá limitarse, pues, a acercarse a los casos particulares de valor que salgan al paso, atendiendo a la respuesta específica del sentimiento ante cada objeto bello particular. Y ya puede adelantarse que aquí resultará casi imposible formular afirmaciones exactas, puesto que cada objeto bello, cada obra de arte, es "algo único", que se da "una sola vez" (ein Einmaliges und Einziges), por lo que el valor estético correspondiente es siempre individual, es decir, "un valor que afecta a un único objeto" (Wert eines einzigen Gegenstandes). Existen, desde luego, cualidades estéticas de valor universales (lo Sublime, lo Cómico, etc.), pero, aún en estos casos, el contenido de lo Bello va siempre especificado por el caso individual al que adhiere. Si a ello añadimos el hecho de que la captación de estos valores depende en buena medida del genio del artista, o de la actitud del contemplador individual, cuya esencia no puede ser formulada explícitamente, parece claro que es imposible conocer en qué consisten los valores estéticos en sí mismos, ni delimitar precisamente el campo de aplicación de cada uno, ya que los límites entre ellos son sumamente borrosos. El peso de lo irracional-metafísico, es mucho más fuerte aún en ellos que en los otros miembros de este grupo de entes ideales; lo más que puede hacerse es "indicar" (hinweisen) al sentimiento del sujeto cuál puede ser en cada caso su contenido⁹¹.

A pesar de estas dificultades, un estudio minucioso de los fenómenos permite aventurar al menos una primera sistemática del valor estético que, no obstante, sólo puede servir de preámbulo a futuras y más precisas investigaciones en torno a este problema:

1) Lo primero que estamos en condiciones de afirmar con seguridad es que los valores estéticos pueden ser portados por cualquier tipo de ente, real o irreal⁹², ya se trate de "cosas" (Dinge), "organismos" (Organismen), "personas" (Personen), "sistemas cósmicos" (Weltsysteme), "cortes particulares del mundo real" (Einzelausschnitten aus der realen Welt), "cosas creadas por el hombre" (zu ihrer Trägerschaft vom Menschen hergestellte Dinge) o, en fin, "fantasías y productos de la imaginación" (Phantasien, reine Vorstellungsgebilde).

2) Asimismo, dentro de la esfera misma del valor estético, cabría distinguir tres grandes niveles:

a) El dominio de "lo valioso estéticamente" (ästhetische Wertvollseins) o "lo Bello" (das Schöne). Esta determinación general ha de ser entendida en dos sentidos opuestos, uno amplio y otro restringido: el primero, haría de este predicado un factor común a todos los demás valores estéticos; el segundo indicaría, en cambio, aquellos aspectos específicos que revelan su oposición a todos ellos y le asignan un lugar aparte en la tabla⁹³.

b) Los "valores 'especiales' del reino de lo Bello" ('besonderen' Werten im Reich des Schönen). Son los "géneros", por decirlo así, de la Belleza. Estos "géneros de lo Bello" se clasifican en función de los distintos tipos de sentimiento del valor que se suscitan en el sujeto, o bien a partir de los estilos artísticos que los han descubierto. Los principales valores que aquí se encuentran son:

- *) "Lo Sublime" (das Erhabene), que se opondría, dentro de lo Bello, a los demás géneros especiales de valores.
- *) "Lo Gracioso" (das Anmutige), que comprendería: "lo Atractivo" (das Reizende), "lo Amable" (das Liebliche),

"lo digno de Amor" (das Liebenswürdige),
 "lo Grotesco" (das Groteske), "lo
 Divertido" (Amüsant), "lo Chistoso" (das
 Possierliche), "lo Bonito" (das
 Niedliche) y "lo Fantástico" (das
 Phantastische).

- *) "Lo Placentero" (das Gefällige).
- *) "Lo Conmovedor" (das Rührende).
- *) "Lo Idílico" (das Idylische).
- *) "Lo Cómico", con sus subespecies: "lo
 Ingenioso" (das Witzige), "lo risible"
 (das Lächerliche) -que incluiría "la
 Ironía" (die Ironie) y "el Sarcasmo" (der
 Sarkasmus)- y "lo Humorístico"
 (Humorvoll).
- *) "Lo Trágico" (das Tragische).
- *) "Lo Caprichoso" (das Kapriziöse).
- *) Lo "Lírico" (das "Lyrische").
- *) Lo "Romántico" (das "Romantische").
- *) Lo "Clásico" (das "Klassische")⁹⁴.

c) En último lugar, se encontrarían los
 "innumerables valores altamente individualizados" (Unzahl
 individualisierter Werte), que se extenderían en un horizonte
 ilimitado, a todos y cada uno de los objetos estéticamente
 valiosos⁹⁵. Aquí la perspectiva de ampliación de la mirada del
 valor es ilimitada, ya que cualquier obra de arte realizada
 en el futuro puede presentar valores que hasta el momento no
 habían sido intuitos, y ampliar considerablemente la mirada
 y el sentimiento del valor del sujeto que la contempla. Podría
 decirse, incluso, que la extensión de este sector de valores
 abarca hasta donde sea capaz de llegar la creatividad humana.

3) Al igual que en los demás grupos de valores,
 existen aquí valores superiores e inferiores; sin embargo, la
 altura de un valor estético particular se da exclusivamente
dentro de la jerarquía ideal a la que pertenece,

independientemente de las existentes dentro de las otras agrupaciones de valor; de manera que un objeto dotado de un bajo valor moral puede, no obstante, poseer un alto valor estético, y viceversa.

4) Si pasamos ahora a estudiar las relaciones que establecen los valores estéticos con los otros sectores del valor, encontraremos que son "relaciones de fundamentación" o "de condicionamiento" (Fundierungs-/Bedingungsverhältnis); en efecto: los valores estéticos se fundamentan sobre los valores de bienes y de situación, siempre que éstos aparezcan ante la conciencia de un sujeto espiritual en actitud contemplativa⁹⁶; asimismo, establecen conexiones con los valores del placer y lo agradable, toda vez que la percepción de un objeto dotado de valor estético por parte de un espectador suscita en él una modalidad del placer, aunque evidentemente no de tipo sensorial, sino más bien un goce de índole contemplativa⁹⁷.

Naturalmente, estos valores no constituyen al valor estético como tal, ni forman parte de él; tampoco es necesario que esté dado realmente el bien o la situación que permite la aparición del valor estético, puesto que las relaciones citadas conservan toda su validez aun en el caso de que el objeto portador del valor estético sea irreal⁹⁸.

Los valores estéticos se relacionan, por otra parte, con los valores vitales, ya que todos los seres vivos portan determinadas cualidades de valor que, al aparecer ante un sujeto, revisten a esos objetos de valor estético. También aquí advierte Hartmann que la esencia de tal valor es absolutamente independiente de la esencia de los valores vitales que residen en el objeto, e incluso de que éstos se hallen realizados o no, ya que el objeto que aparece ante el sujeto puede ser perfectamente irreal (como sucede, por ejemplo, con un animal salvaje o un atleta esculpidos)⁹⁹.

El vínculo es más estrecho entre los valores estéticos y los valores éticos. Pues cualidades de valor como "lo Heroico" (Heroischen), "lo Trágico" (Tragischen), "lo Cómico" (Komischen), "lo digno de amor, por ser demasiado humano" (allzumenschlich-Liebenswürdigen), "lo Irónico" (Ironischen), "lo Ingenuo" (Naiven), "los múltiples valores de la situación dramática" (die mannigfaltigen Werte der dramatische Situation), "la Intriga" (Schürzung), "Elevación" (Steigerung), "Tensión" o "Suspense" (Spannung) o "Distensión" (Entspannung), entre otras¹⁰⁰, "presuponen" (voraussetzen) siempre el comportamiento moral de las personas y, por consiguiente, los valores y disvalores éticos.

Aunque hay, como puede verse, una relación muy próxima entre valores éticos y estéticos, no hay que caer, sin embargo, en una teoría unilateral, que cometiese el habitual error de identificar lo Bello con lo Bueno, como hacían las metafísicas del pasado; pues los fenómenos revelan que poseen valor estético muchos entes que no tienen relación inmediata con el mundo moral humano (por ejemplo, los seres naturales). Por otra parte, ya hemos dicho que lo importante en el ámbito estético es el aparecer de cualidades valiosas ante un sujeto; y resulta evidente que los disvalores morales pueden aparecer tan perfectamente en una figura humana como las cualidades positivas opuestas, elevando en el espíritu del contemplador el sentimiento de belleza (piénsese, por ejemplo, en ciertos personajes literarios, como Iago). Por consiguiente, sólo la relación de manifestación da lugar a un vínculo entre los dos tipos de valores, pero no puede hablarse en absoluto de una identificación entre ambos.

Así pues, los valores estéticos no se resuelven en los éticos, ni éstos entran a formar parte de la esencia de aquéllos, a título de componentes. Adviértase que, en primer lugar, la realización de los valores éticos fundaméntales es totalmente indiferente para que el objeto contemplado posea calidad estética -toda vez que puede afectar a un ente irreal,

como sucede en los personajes literarios-; pero, además, ya dijimos que la altura dentro de una escala del valor sigue leyes diferentes a la de otra; así, por ejemplo, situaciones con un alto efecto dramático o trágico, a nivel estético, no necesitan involucrar a grandes héroes o principios éticos elevados. Sin embargo, es cierto que, si retiramos de esas situaciones los valores éticos que contienen, el valor estético desaparece totalmente¹⁰¹. Podría resumirse, en definitiva, esta extraña relación, plagada de aspectos irracionales, diciendo que los valores estéticos parecen "flotar" sobre los éticos, sin perder jamás su absoluta independencia óptica respecto a cualquier otra materia de valor.

Finalmente, también cabe señalar una relación de fundamentación entre los valores estéticos y el valor de la verdad, puesto que, cuando aparece ante un sujeto una situación vital o un objeto cualquiera que muestra contener en algún sentido "verdad vital" (Lebenswahrheit) o "verdad esencial" (Wesenswahrheit), tal objeto o situación se recubre inmediatamente de valor estético. Y, una vez más, el valor estético es libre frente al valor de verdad, que no forma parte de su ser mismo, ya que su esencia no se altera aunque la verdad expuesta sea presentada de modo no efectivo e irreal, a través de una obra de arte¹⁰².

5) El rasgo ontológico fundamental de los valores estéticos que puede extraerse de las anteriores investigaciones sería el siguiente: son siempre valores que dependen de la relación de contemplación que se establece entre un sujeto y un objeto -bien sea dicho objeto real o irreal-, el cual muestra ante ese sujeto la estructura ontológica y axiológica que lo constituye. Son, pues, valores que conciernen al puro aparecer de otras estructuras categoriales o valores ante el espíritu contemplador. Pero esto quiere decir que, mientras los valores de bienes, de situaciones, éticos, vitales, etc., están siempre ligados a

su cumplimiento en entes reales "los valores estéticos no son realizados, sino que alcanzan sólo a la apariencia"¹⁰³. Cuando la textura categorial y de valor de un ente -es decir, su composición real e ideal- aparece ante un sujeto que lo percibe de modo especial, inhieren en él los valores estéticos; en cambio, si no se produce la citada relación contemplativa, el objeto carecerá de cualquier dimensión estética.

6) Atendiendo a lo expuesto, podríamos pensar que los valores estéticos ocupan el lugar más alto dentro de la jerarquía ideal del valor, puesto que presuponen, en cierta medida, a todos los demás. Sin embargo, Hartmann no se pronuncia definitivamente al respecto, y su posición final sobre este asunto es poco clara. En la Ästhetik parece afirmar que los tres tipos de valores espirituales -éticos, estéticos y cognoscitivos- se hallan a la misma altura¹⁰⁴; en la Ethik, sin embargo, indica que

"... no es en absoluto algo comprensible de suyo el ser más alto de los valores estéticos, y fácilmente podría resultar con un examen más estricto, como falso..."¹⁰⁵.

Lo que sí parece poder establecerse definitivamente es que, al afectar los valores estéticos únicamente al "aparecer" del contenido de un objeto y extender así su radio de acción incluso a entes meramente irreales, formarían un grupo radicalmente diferenciado dentro de la esfera de los valores. Todos los demás están siempre encadenados, de un modo u otro, a la realidad. Incluso de los valores éticos parte una exigencia, un "deber ser", que apela al sujeto, para que éste, mediante su compromiso activo, los saque de la débil e indeterminada posibilidad ideal y los traslade a la efectividad, luchando con la dureza y resistencia que opone lo real a su cumplimiento. Ya veíamos como en ello estribaba la paradójica combinación de debilidad y fortaleza característica de los valores¹⁰⁶. Pero, puesto que de los

valores estéticos no parte exigencia alguna de realización, puede decirse que son todavía "más impotentes" (noch ohnmächtiger) frente al mundo real, puesto que sólo se hacen efectivos ante "una determinada especie de ver penetrativo" (eine bestimmte Art des Hindurchschauens)¹⁰⁷, que profundiza en la estructura óntico-axiológica del objeto; pero nada hay en ellos que exija y oblique al sujeto a adoptar tal mirada.

Y, sin embargo, justamente esta perspectiva permitiría considerar los valores estéticos como los más elevados que existen, puesto que, al no estar en absoluto referidos a lo real, como lo están los valores éticos, aparecen en su dimensión de idealidad pura. Por un lado, hacen referencia a la contemplación de un objeto que, aislado de lo real, se da fuera de todo interés que provenga del sujeto, lo que supone por parte del espectador un acto de libertad que le permite escapar de las cadenas que impone la realidad; por otro lado, son valores que pueden afectar a entes fantásticos, totalmente liberados de los obstáculos y trabas que impone lo real. El valor estético puede referirse, pues, a objetos que "no son de este mundo" (nicht von dieser Welt [sind])¹⁰⁸, sino que forman parte de un mundo de mentiras, de entes imaginarios, meramente irreales, que, al elevarse por encima de la realidad, pueden ser aún más verdaderos que ella, ya que permiten revelar contenidos que no se hallan realizados aún y permanecen en estado potencial¹⁰⁹.

Al no depender de lo real, sino sólo de las legalidades específicas que rigen a nivel ideal en el dominio de lo estético, estos valores aparecen como "autónomos" (autonom), "autárquicos" (autark) y son, en última instancia "absolutos" (absolut). Son las divinidades superiores, puesto que "no hay otros dioses junto a ellos" (haben keine Götter neben sich)¹¹⁰.

La denominación de "politeísmo" que reclamaba Hartmann para designar los valores éticos¹¹¹, aparece ahora

mucho más justificada aplicada a los valores estéticos: cada objeto, al revelar ante el espíritu que lo contempla las dimensiones ideales que encierra, muestra lo eterno que hay en él. Y como existen múltiples objetos que pueden ser contemplados estéticamente, cada uno dotado de un valor estético particular, todos ellos pueden alcanzar una idealidad propia y ser, en cierto sentido, "divinizados". La pluralidad infinita de valores estéticos supone al mismo tiempo una extensión de la belleza y una elevación en valor de todo lo existente¹¹².

7) El carácter absoluto de los valores estéticos no está reñido con la relatividad que poseen respecto del juicio de valor formulado por el gusto estético de cada época (Relativität des Werturteils)¹¹³. Esta afirmación resulta fácilmente comprensible si tenemos en cuenta el hecho explicado más arriba, según el cual en cada situación histórica el espíritu humano y el sentimiento del valor se abren sólo a un sector de valores¹¹⁴; ahora bien, puesto que es su aparición ante ese mismo espíritu, en tanto que contemplador, lo que determina el surgimiento de los valores estéticos, parece lógico que en cada época el gusto sea receptivo sólo a una parcela específica de estos últimos valores (Cfr. Apéndice, Cuadro nº 4).

Así puede explicar Hartmann el hecho de que le sea posible al sentimiento reaccionar ante valores estéticos propios de obras de arte del pasado o de culturas primitivas. No se trata aquí de que tales valores no existiesen en tales obras y sean creados gracias a la percepción del contemplador que se muestra nuevamente receptivo ante ellas, sino más bien de que éste ha sabido adoptar una actitud adecuada frente a los valores contenidos en la obra y ello ha hecho posible que surja ante él toda la constelación de valores estéticos que ese objeto artístico posee intrínsecamente. Por eso

"... cuando se tiene bastante contacto, educación y trato con lo artístico, se puede llevar el propio

sentimiento del valor -por medio de un intercambio consecuente con las obras del pasado- a abrirse a los valores peculiares a ellas. ... Pero esto quiere decir que si es posible es porque en el fondo [estos valores] son absolutos y la relatividad -como en los valores morales- sólo lo es de las direcciones de preferencia temporales del sentimiento axiológico"¹¹⁵.

Puede decirse, en conclusión, que los valores estéticos -como sucede con cualquier otro ente ideal provisto de ser en sí- no dependen de las apetencias personales de los sujetos humanos. Si un objeto posee valor estético, dicho valor se desvelará ante el espíritu, siempre que éste se encuentre capacitado para captarlo; pero si no lo está, no se sigue de ello que tal valor no exista. Otra cuestión muy distinta es la de si una obra posee ese valor o no, lo que depende de multitud de factores objetivos, pero nunca, en todo caso, de los caprichos de nuestro libre albedrío.

* * * * *

c₂) Estructura ontológica del ser real.

c₂.1) Rasgos generales del ser real:

La esfera del ser real, en la que se desenvuelve la existencia humana, posee las siguientes características fundamentales:

a) Temporalidad y devenir: la temporalidad es la categoría que confiere unidad a los múltiples entes que forman el ser real, desde los más bajos (materia) hasta los más altos (espíritu humano). Para Hartmann, los conceptos "ser real" y "tiempo" se hallan mutuamente implicados¹¹⁶, desde el momento en que el ser real no es lo opuesto al devenir, sino que se identifica plenamente con él¹¹⁷.

Con ello lleva a cabo Hartmann una nueva "transvaloración" de las tesis de la metafísica tradicional, que deformaba los fenómenos al sostener que la temporalidad hacía del mundo real algo defectuoso, de manera que sólo el ser ideal, a causa de su intemporalidad, gozaría con plenitud de un ser auténtico. Lo correcto es justo lo contrario: es el ser ideal el que, por hallarse fuera del tiempo, carece de peso; el ente real, en cambio, es procesual y finito, surge y sucumbe, pero está perfectamente determinado y posee una consistencia de la que aquél carece¹¹⁸.

b) La temporalidad que rige en la esfera real corre paralela con su procesualidad y, por tanto, con la caducidad, limitación e irreversibilidad de todos los sucesos que la integran.

c) Por ello todo ente real es, en cierto modo, absoluto, ya que es único, individual e irrepetible¹¹⁹.

c₂.2) Las leyes categoriales del ser real:

A nivel categorial, la ontología descubre que los principios constitutivos del ente real forman un entramado pluridimensional, en el que ninguno de ellos se da aisladamente, puesto que entre todos existe una completa interrelación¹²⁰. Tal interrelación se apoya en un conjunto de leyes categoriales, a las que Hartmann denomina "principios de los principios" (die Kategoriale Gesetze sind Prinzipien der Prinzipien)¹²¹, que forman la auténtica armazón ontológica del mundo real, puesto que a dichas leyes están subordinados todos los restantes vínculos que se establecen entre las categorías.

Las leyes que pueden distinguirse son:

1º) La "ley de la validez" (Geltungsgesetz): Según la cual las categorías están absolutamente entrelazadas con los entes reales concretos que determinan, y sin los cuales no tienen el menor sentido. No se las puede concebir jamás como principios separados del mundo. Comprende, a su vez cuatro leyes diferentes:

1.1) La "ley del principio" (Das Gesetz des Prinzips): El ser de las categorías se agota en ser principio del ente concreto.

1.2) La "ley de la validez del estrato" (Das Gesetz der Schichtgeltung): El poder determinante de las categorías no se ve limitado por restricciones dentro de su esfera de validez.

1.3) La "ley de pertenencia a un estrato" (Das Gesetz der Zugehörigkeit): Las categorías sólo tienen poder determinante sobre el estrato al que pertenecen; fuera del mismo pueden tenerlo, pero sensiblemente modificado.

1.4) La "ley de determinación del estrato" (Das Gesetz der Schichtendetermination): cada ente concreto de

cualquier estrato real está suficientemente determinado por las categorías que lo conforman¹²².

2º) La "ley de la coherencia" (Kohärenzgesetz): cada categoría de un estrato del ser real está vinculada con el resto de las que lo integran, en mutua asociación. También existen aquí cuatro tipos de leyes:

2.1) La "ley de la vinculación" (Das Gesetz der Verbundenheit), según la cual lo concreto de cada estrato del ser real está completamente determinado mediante el vínculo que establecen entre sí las categorías que lo constituyen.

2.2) La "ley de la unidad del estrato" (Das Gesetz der Schichteneinheit): Todas las categorías de un estrato real forman una unidad indisoluble.

2.3) La "ley de la totalidad del estrato" (Das Gesetz der Schichtenganzheit), por la cual la unidad interconectada de los componentes categoriales del estrato prima sobre cada miembro aislado.

2.4) La "ley de la implicación" (Das Gesetz der Implikation): en cada categoría de un estrato se hallan implicadas todas las categorías restantes¹²³.

3º) Las "leyes de la estratificación categorial" (Gesetze der kategoriale Schichtung), que explican cómo se relacionan entre sí las categorías que forman parte al mismo tiempo de varios estratos del ser real. En este grupo se encuentran:

3.1) La "ley del retorno" (Das Gesetz der Wiederkehr): determinadas categorías que aparecen en un estrato pueden reaparecer en otro superior, aunque tengan en él un papel subordinado. Algunas de esas categorías -p.ej., la temporalidad- recorren todos los estratos del ser real, pero la relación no se

invierte, de manera que las categorías superiores (p.ej., la finalidad) no se dan en las inferiores.

3.2) La "ley de la variación" (Das Gesetz der Abwandlung): cuando las categorías retornan en los estratos superiores lo hacen con modificaciones.

3.3) La "ley del novum categorial" (Das Gesetz des Novums): las categorías de estratos superiores están condicionadas por las de los estratos inferiores que retornan en ellos; pero no por eso dejan de tener características peculiares, nuevas, irreductibles a las categorías inferiores. A este momento específico diferenciador lo denomina Hartmann "novum" categorial¹²⁴.

3.4) La "ley de la distancia entre los estratos" (Das Gesetz der Schichtendistanz). El tránsito desde un estrato del ser real a otro supone un salto (irracional), a causa de la introducción de un factor radicalmente nuevo; no obstante la conexión con los estratos inferiores viene siempre garantizada por las leyes del retorno y de la variación¹²⁵.

4º) Las "leyes de la dependencia categorial" (Gesetze der Kategorialen Dependenz oder Abhängigkeitsgesetze): existe dependencia entre los estratos que forman el ser real, aunque sólo unilateral, en el sentido de que el estrato superior depende del inferior sobre el que descansa, aunque no pierde nunca su autonomía e independencia, en función del novum categorial que aporta. Se encuentran aquí:

4.1) La "ley de la fuerza o ley categorial fundamental" (Das Gesetz der Starke, kategoriale Grundgesetz): las categorías superiores suponen siempre las inferiores, pero no se hallan implicadas en éstas. La línea de dependencia que se establece en el edificio de la realidad va desde lo superior a lo inferior, dependiendo las categorías superiores de las inferiores, y siendo éstas más fuertes. Cuanto más alto es el

nivel en que se sitúa un ente real, más "débil", frágil y condicionada es su estructura.

4.2) La "ley de la indiferencia" (Das Gesetz der Indifferenz), según la cual los estratos superiores, aunque sustentados en los inferiores, son indiferentes respecto de ellos. La construcción de estos últimos no está orientada teleológicamente hacia los superiores. Esta ley garantiza la independencia de las estructuras superiores del ser real.

4.3) La "ley de la materia" (Das Gesetz der Materie): las categorías inferiores son la "materia" para las superiores, que deben restringir su potencia conformadora a los límites que les impone el contenido categorial inferior; esta circunstancia impide que lleguen a ser completamente independientes. Cuando las formaciones de un estrato del Ser se estructuran sobre las de un estrato inferior, se da una "relación de sobreconformación" (Überformungsverhältnis), en la que todas las categorías del estrato inferior pasan al superior, formando parte integrante de él; en cambio, cuando el estrato superior se halla sólo asentado sobre los inferiores, sin que retornen apenas las categorías de éstos en él, la relación es de "sobreconstrucción" (Überbauungsverhältnis), ya que sólo una parte de las categorías inferiores pasa al nivel más alto. En este caso, el estrato más bajo no es material del que le sigue en altura, sino únicamente el fundamento de su ser.

4.4) La "ley de la libertad" (Das Gesetz der Freiheit): las categorías superiores, aunque son más débiles que las inferiores, poseen libertad frente a ellas, a causa del novum categorial que les confiere relativa independencia. A pesar de su debilidad, y de no poder desprenderse del condicionamiento que parte de los grados más bajos de la realidad, conservan cierto grado de autonomía, abriendo así ante los entes a los que determinan un campo de acción, que se extiende muy por encima de las posibilidades que se ofrecen a los entes pertenecientes a los estratos inferiores de esta esfera. A medida que ascendemos en

la escala de lo real, dicho ámbito de acción se hace cada vez más amplio, hasta alcanzar su máxima cota en el espíritu humano¹²⁶.

c₂.3) Categorías fundamentales y estratos del ser real:

De conformidad con estas leyes, establece Hartmann el siguiente "plano" provisional del "edificio" del mundo real:

1) En primer término, encontramos en él una serie de categorías fundamentales, que recorren el edificio de la realidad, enlazando todos sus niveles y que se ordenan en parejas de opuestos: principio/concretum, estructura/modo, forma/materia, interior/exterior, determinación/dependencia, cualidad/cantidad, unidad/multiplicidad, armonía/pugna, oposición/dimensión, discreción/continuidad, substrato/relación y, finalmente, elemento/complejo¹²⁷.

2) Por otra parte, existen diferentes estratos en la realidad¹²⁸, dentro de los cuales se incluyen todos los entes pertenecientes a esta esfera. Cada uno de esos estratos abarca una extensión de objetos cada vez menor, a medida que nos elevamos de nivel.

Los estratos son: el de lo inorgánico-material, el de lo orgánico-vital, el ámbito de lo psíquico, y el dominio del ser espiritual¹²⁹. A su vez, cada ente del estrato superior se halla estratificado, repitiéndose en él cada uno de los niveles citados. Puesto que el hombre es el estrato más alto de la realidad (macrocosmos), en él se hallan representados todos ellos, por lo que puede ser considerado, en sentido estricto, un microcosmos. Queda así explicada la múltiple relación que vimos establecía el ser humano con la totalidad de las esferas que componen el ente¹³⁰.

Por lo demás, Hartmann indica que todo parece apuntar a favor de una explicación genética del surgimiento de la jerarquía de estructuras reales, pero el peligro de caer en

construcciones especulativas, aconseja desviar la investigación de este camino¹³¹.

Si tenemos en cuenta que las estructuras humanas más complejas -comunidad, Estado, etc...- ocupan el nivel más alto del ser real, cabe esperar que también ellas se hallen estratificadas, formando "pequeños mundos", que reproducen en miniatura la estructura global del mundo real¹³². En dichas estructuras encontramos, por consiguiente, tanto una base natural, como una vida orgánica, psíquica y espiritual, de manera que en ellas una enorme multiplicidad de elementos reales se hallan conectados unitariamente¹³³.

3) Si nos centramos ahora en el estudio de cada estrato en particular, tenemos que, comenzando por el grado básico del ente real, es decir, el estrato de lo "inorgánico" (Materie-Anorganisches), hallamos incluido en él todo el ámbito del cosmos físico, categorialmente constituido, según Hartmann, por una serie de estructuras dinámicas interrelacionadas entre sí: formaciones atómicas, moléculas simples y complejas, que forman estructuras de amplitud cada vez más elevada, hasta culminar en los supercúmulos estelares. Los principios más importantes que rigen en este estrato son los de espacio, tiempo, proceso, persistencia, causalidad, legalidad natural, acción recíproca y complejo dinámico¹³⁴. Especialmente en estos últimos se da un equilibrio peculiar en función de la determinación central que en ellos rige. Los complejos más simples entran en el marco de otros complejos como elementos¹³⁵, alcanzando finalmente un equilibrio dinámico total, que se extiende a la totalidad del mundo material¹³⁶.

El estrato "orgánico" (organisches), se eleva sobre el anterior en virtud de una relación de sobreconformación, por la que retornan en él todas las categorías que configuran el estrato inferior (espacio, tiempo, proceso, etc...), añadiéndose otras nuevas que lo diferencian del nivel puramente físico: metabolismo, asimilación-desasimilación, reproducción de los

individuos singulares, proceso morfogenético, autorregulación de procesos y conservación de la especie.

El estrato de lo psíquico o "anímico" (Seelisches) abarca todos los contenidos presentes en la "consciencia" (Bewusstsein), que se diferencian de los contenidos espirituales, por incluir únicamente los contenidos psíquicos individuales del animal y del hombre. Sustentado por los dos anteriores, este estrato forma un reino interno, inmaterial e inextenso, donde se sitúan pensamientos, voliciones, sentimientos, deseos y anhelos. Al diferenciarse radicalmente de los anteriores, no retornan en él muchas de las categorías inferiores, de las que sólo se encuentran presentes las de causalidad, acción recíproca y temporalidad; por ello la relación óntica que rige aquí es la de sobreconstrucción.

El estrato del "espíritu" (Geist), finalmente, es el último y más elevado dentro del ser real, por lo que linda ya con la esfera del ente ideal y del valor.

Siguiendo la línea de su ataque a toda metafísica del espíritu de cuño idealista, con el fin de recuperar la finitud y temporalidad de lo terreno, Hartmann concibe el espíritu de modo muy distinto a como lo había hecho el Idealismo alemán. Este, transgrediendo todas las leyes categoriales, interpretaba especulativamente el espíritu y hacía depender de él todas las estructuras inferiores de la realidad. La verdad, en cambio, es muy distinta: es precisamente el estrato espiritual el que, por estar situado más alto, es el más débil y depende categorialmente de los inferiores, como sabemos en virtud de las leyes categoriales anteriormente expuestas¹³⁷.

Así pues, el único espíritu que conocemos es el espíritu humano que, bien sea personal, colectivo, u objetivado en formaciones culturales, se halla siempre atado a los niveles inferiores del ser real¹³⁸, sin los cuales no tendría el más mínimo sentido.

Ahora bien, la ley categorial de la libertad¹³⁹ afirma que el novum aportado por categorías superiores, supone una elevación del estrato que las contiene sobre la base óptica que lo sustenta, abriéndolo a nuevas posibilidades. En el caso del espíritu esta ley se hace especialmente relevante, puesto que en él la realidad alcanza tal grado de altura y complejidad, que se halla directamente vinculada con el reino de lo puramente posible, es decir, con el ámbito de lo ideal, y especialmente del valor. Cómo se produce esta relación es algo que, desgraciadamente, escapa a cualquier intento de penetración intelectual, y ha de quedar relegado al terreno de lo irracional-metafísico.

La unión de estas dos determinaciones tiene consecuencias muy importantes en lo que se refiere a la creatividad humana; pues, efectivamente, al no poder desprenderse el espíritu de su relación con la "tierra", es decir, con lo real, y hallarse, no obstante, esencialmente vinculado con la esfera ideal, habrá de ser en el mundo real donde deberá llevar a cabo la tarea de realizar los valores que sin su colaboración flotan en el ámbito ideal como simples posibilidades indeterminadas.

Es, por consiguiente, la estructura misma de la realidad, la que hace ontológicamente posible la acción creadora del hombre, tanto en su dimensión ética como estética.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 3º

(1) Cfr. GME, 226, 269. Entre esas formaciones se encuentran, como se recordará, los objetos estéticos. Cfr. lo dicho supra, punto B, Cap. 2º, apartado g.

(2) Cfr. ZGO, 6-37, 7-41.

(3) Cfr. GME, 195, 234 y ZGO, 128, 146. Resulta evidente la divergencia entre los puntos de partida de Hartmann y Heidegger. Para este autor es necesario estudiar primeramente el Dasein (o existencia humana), lugar donde tiene lugar la "comprensión del Ser", y en el que es posible hallar su "sentido" (Cfr. M. Heidegger., Op. cit., pag. 22). Para Hartmann esta tesis carece de fundamento, pues el Ser no tiene por qué tener sentido alguno. Además, tratar de hallar el "sentido" del Ser conduciría a un regreso al infinito, ya que sería luego necesario indagar el sentido de ese sentido, etc...

Por otro lado, en la ontología de Hartmann el Dasein humano carece de privilegios en cuanto a su ser, aunque es verdad que su posición dentro del mismo es única, como lugar de autorreflexión del Ser y ente creador de valor.

Sobre las polémicas relaciones entre las ontologías de Hartmann y Heidegger. Cfr.: J. B. Lotz: "Zwei Wege der Ontologie: N. Hartmann und M. Heidegger" En: A. Buch (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 208-223.

(4) ZGO, 88, 101.

(5) ZGO, 76, 86.

(6) Cfr. ZGO, 89, 102.

(7) Cfr. ZGO, 89, 102 y ZGO, 142, 163. Obsérvese que para Hartmann el Dasein no es en absoluto una propiedad que afecte exclusivamente al ente humano, como sostiene Heidegger.

(8) Cfr. al respecto el magnífico estudio de A. T. Tymieniecka: Essence et existence. Étude à propos de la philosophie de R. Ingarden et N. Hartmann, Aubier Montagne, París, 1957, pp. 46-93.

(9) Cfr. ZGO, 90, 103 y ZGO, 115 y ss., 132 y ss.

(10) ZGO, 92, 105: "Das gerade ist das Eigentümliche der realen Welt, dass die allgemeinen Wesenheiten nicht jenseits ihrer in Weltentferne thronen, sondern in ihr enthalten sind (...). Darum ist es möglich, sie dem Einzelfall abzugewinnen (...) als ein Anklingen des Ewigen im zeitlichen (...)". Resulta inevitable percibir los ecos de las tesis nietzscheanas en estas afirmaciones de Hartmann, más allá de la seca terminología en que se hallan expresadas. (Cfr. p. ej: "Cómo el 'mundo verdadero' acabó convirtiéndose en fábula" En: F. Nietzsche., El crepúsculo de los ídolos, o cómo se filosofa

con el martillo, Ed. Alianza, Madrid, 1979, pp. 51-52). Hartmann ofrece así, una suerte de "platonismo inmanente" evitando, al mismo tiempo, los errores del idealismo y los excesos en que cae la crítica a la metafísica que lleva a cabo Nietzsche.

(11) Cfr. ZGO, 119, 136.

(12) Cfr. ZGO, 119-120, 136-138. En este aspecto, la ontología hartmanniana representa una auténtica inversión respecto de los postulados de la ontología del pasado. Sobre la "dureza de lo real", Cfr. supra, punto B, Cap. 1ª, apartado b.

(13) ZGO, 123, 141.

(14) Cfr. ZGO, 131-139, 150-161.

(15) Cfr. ZGO, 240, 277. También aquí recoge Hartmann la herencia del pensamiento nietzscheano, que había reclamado una "divinización" del mundo real. (Cfr. p. ej: F. Nietzsche., La voluntad de poder, Libro III, § 458, recogido en: En torno a la voluntad de poder, Ed. Península, Barcelona, 1973, pag. 141: "(...) no existe nada fuera del mundo (...) y (...) en el hecho de que sea así, aparte de un gran consuelo, encontramos la inocencia de todo lo que existe.").

Nótese, por otra parte, la dura crítica que dirige Hartmann a las tesis de Max Scheler. Para Scheler, el mundo es "el correlato objetivo de la persona en general", de modo que "a cada persona individual corresponde también un mundo individual". Esto le lleva, como es sabido, a admitir taxativamente la existencia de Dios: "La contrafigura personal del macrocosmos sería (...) la idea de una persona espiritual infinita y perfecta. (...) De este modo, la idea de Dios está dada juntamente con la unidad, identidad y unicidad del mundo, en virtud de una conexión de esencias (...). Toda 'unidad del mundo' (...) que no efectúe un regreso esencial al Dios personal es una hipótesis absurda (...)." (M. Scheler., Ética, Vol. II, pp. 190-191). Para Hartmann la hipótesis absurda es precisamente la planteada por Scheler: la unidad del Ser exige concebir el ser de la conciencia, no como algo diferente al ser del objeto; más bien conciencia y objeto no son sino dos formas distintas de un Ser único.

(16) ZGO, 317, 365. Corregimos la traducción de Gaos, que en este pasaje no nos parece acertada.

(17) F. Nietzsche., Así habló Zaratustra, Ed. Alianza, Madrid, 1979⁷, pp. 56-59.

(18) Cfr. ZGO, 314-315, 361-363 y GME, 478, 555. Para Hartmann, lo que separa al ser ideal del real es que éste se caracteriza por ser "individual" (individuell), "único" (einmalig), "irrepetible" (unwiderbringlich), "temporal" (Zeitliche), "surgente" (Entstehende), "perecedero" (Vergehende), "efímero" (Ephemere) y "en tránsito" (im Übergang Seiende), esto es, "un estadio de un proceso"

(Prozessstadium); en cambio, el ser ideal es "universal" (allgemein), "retornante" (wiederkehrend), "existe siempre" (immerseiend) y en él "no hay procesualidad" (das Reich des Idealen kennt keine Vergänglichkeit).

(19) Cfr. E, 151; ZGO, 249-250, 289; ZGO, 265-260, 306-307; ZGO, 290, 335. Sobre los tipos de objetos ideales existentes, Cfr. lo dicho anteriormente en el punto B, Cap. 2º, apartado d.

(20) MW, Introducción, VI, XI. El subrayado es nuestro.

(21) Cfr. MW, 19 y ss., 21 y ss. Cfr. también Santo Tomás, Summa Theologica, I, q. 2, art. 3.

(22) Cfr. MW, 33, 38. En relación con esta cuestión, Cfr., asimismo: O. Becker: "Das formale System der ontologischen Modalitäten (Betrachtungen zu N. Hartmanns Werk 'Möglichkeit und Wirklichkeit')". En: Blätter für deutsche Philosophie, 4 (1942/43), pp. 387-423.

(23) Cfr. MW, 71, 82.

(24) Cfr. MW, 77, 87.

(25) Cfr. MW, 42-43, 48-49. Sobre la contingencia de los principios y de la Divinidad misma, Cfr. MW, 192, 193 y MW, 219, 254. La coincidencia con las tesis de Nietzsche es manifiesta también en este aspecto; Cfr., p. ej.: Así habló Zaratustra, pag. 235: "Sobre todas las cosas se extiende el cielo de la contingencia, el cielo de la inocencia, el cielo Acaso. (...) "Por acaso" -esta es la más vieja aristocracia del mundo, yo se la he restituido a todas las cosas, yo la he redimido de la servidumbre a la finalidad.

"Esta libertad y esta celestial serenidad yo las he puesto como campana azul sobre todas las cosas al enseñar que por encima de ellas y a través de ellas no hay ninguna "voluntad eterna" que -quiera."

(26) Cfr. MW, 48, 54-55; ZGO, 281-282, 324 y GME, 508-509, 591.

(27) Cfr. MW, 57, 65.

(28) Cfr. MW, 68, 77 y MW, 324, 372.

(29) Cfr. MW, 315, 363.

(30) MW, 44, 50 y MW, 147, 171. No entendemos por qué Gaos traduce el término alemán "Determination" por "predeterminación". Hacerlo así introduce resabios teleológicos, que resultan totalmente ajenos a las tesis hartmannianas acerca de lo real.

(31) Cfr. MW, 53, 60 y MW, 148, 172.

(32) Sobre la libertad humana como factor determinante de lo real, Cfr. MW, 233-234, 270 y MW, 156-158, 182-184.

(33) Cfr. MW, 52, 57; MW, 59, 66-67.

(34) Sobre la diferencia modal entre la esfera ideal y la real, Cfr. GME, 383, 447. Asimismo, en relación con el predominio de los modos absolutos sobre los relacionales en el ser efectivo real, Cfr. MW, 108, 126.

(35) Cfr. MW, 126, 146-147; MW, 141, 164; MW, 164, 190; MW, 130-134, 152-157; MW, 197, 228. Las leyes ontológicas que implican esta vinculación de los términos relacionales en el modo absoluto de la efectividad real son: la "ley real de la posibilidad" (Realgesetz der Möglichkeit) y la "ley real de la necesidad" (Realgesetz der Notwendigkeit), reunidas en la "ley real de la efectividad" (Realgesetz der Wirklichkeit). La idea, por lo demás, la toma Hartmann prestada de Diodoro Crono y los megáricos; Cfr. Aristóteles., Metafísica, IX, 1046 b 29 y ss.

Por último, sobre la plenitud del ser real, Cfr. MW, 180, 209.

(36) Acerca de la dureza de lo real, Cfr. lo dicho en el punto B, Capítulo 1º, apartados b y c. Sobre el carácter único e irrepetible de lo real, Cfr. Supra, nota 18.

(37) Cfr. E, 122.; Cfr. también: M. Scheler., Ética, Vol. I, pag. 79 y ss. y pag. 123 y ss.

(38) Cfr. KS III, 328-329. Es a Nietzsche, como afirma Hartmann, desde su total soledad, al que le cupo el mérito de haber introducido la idea de la necesidad de una reflexión en torno a los valores (Cfr. E, Prólogo, V); pero también la filosofía antigua -especialmente en el terreno de la ética y la estética- desarrolló una importante filosofía del valor, aunque los términos empleados fueran otros y los hallazgos se vieran lastrados siempre con prejuicios metafísicos e incluso religiosos. Así sucede en el caso de Aristóteles, Platón, Plotino, los estoicos, e incluso en algunos pensadores cristianos.

(39) Cfr. al respecto lo dicho anteriormente, punto B, Cap. 2º, apartado f.

(40) Cfr. Eph, 153, 152. Cfr. también M. Scheler., Ética, Vol. I, pp. 40-41: "Es seguro, por ejemplo, que los valores estéticos correspondientes a las palabras amable, encantador, sublime, bello, etc, no son meros términos conceptuales que hallen su cumplimiento en las propiedades comunes a las cosas, que son depositarios de esos valores (...). A pesar de su indudable "objetividad", hemos de haberlos percibido ya dados en las cosas, a fin de designar las cosas en cuestión con los nombres "bello", "encantador" "atractivo". Cada una de estas palabras comprende bajo la unidad de un concepto de valor una serie cualitativamente graduada de fenómenos de valor, más no

de propiedades indiferentes al valor, que nos fijan la apariencia de un objeto independiente de valor mediante su constante reunión".

(41) Cfr. E, 121; E, 138; E, 152; E, 156 y KS III, 330-331.

(42) Cfr. ZGO, 306, 352 y E, 151.

(43) Cfr. KS I, 36, 59 y Ä, 341-342, 399-401.

(44) KS III, 329.

(45) Cfr. KS III, 330.

(46) E, 158: "Nicht der Wert, wohl aber der Wertblick ist variabel".

(47) KS III, 331.

(48) Cfr. EPh, 178, 177.

(49) Cfr. E, 165.

(50) Cfr. lo dicho supra. punto B, Cap. 3º, apartado b₃.2.

(51) Recuérdesse lo dicho sobre la aportación de la acción libre humana a la hora de completar las cadenas de sucesos reales, creando todas las condiciones de posibilidad que hagan efectiva la existencia de un ser. Cfr. supra, punto B, Cap. 3º, apartado b₃.3.

(52) Cfr. E, 165-167. El subrayado es nuestro.

(53) Cfr. E, 270 y E, 290.

(54) Cfr. lo dicho en el punto A, Cap. 3º passim.

(55) Cfr. D. von Hildebrand., "Die Idee sittlicher Handlung" En: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 3 (1916), pag. 162. También A. Pfänder habla de un "encuentro del valor", de un "sentimiento del valor" o de una "aprehensión sentimental anímica de los valores". Cfr. A. Pfänder., Ethik in kurzer Darstellung, Aus dem Nachlass hrsg. von P. Schwankel, München, 1973, pag. 51.

(56) Cfr. E, 284.

(57) E, 285-286.

(58) Cfr. B. Pascal., Pensamientos, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981⁹, pag. 58: "el corazón tiene razones que la razón no conoce".

(59) Cfr. E, 389 y EPh, 169, 167. Es curioso el olvido en que se encuentra F. Hemsterhuis, considerado por Herder como uno de los mayores pensadores después de Platón, y admirado por

Novalis, Jacobi, Hamann o el propio J. W. Goethe (Cfr. al respecto: "Campaña de Francia" en: Obras Completas de J. W. Goethe, Ed. Aguilar, Madrid, 1987⁴, Vol. III, pp. 494-495). Sus teorías son la base de muchos de los contenidos de la ética y la estética hartmannianas, que se inspiran en buena medida en el especial platonismo del valor y en la teoría de la "profundidad" de la obra de arte sostenidas por este autor (Cfr. J. Ferrater Mora., Diccionario de Filosofía, Ed. Alianza, Madrid, 1981, Vol. II, pag. 1481).

Según Hemsterhuis, el "órgano" con el que se aprehende el reino ideal es de índole sentimental, y equivale a cualquier otro órgano de los que está dotado el ser humano, aunque se dirige al ámbito del Bien y de la Belleza: "Así como el órgano del tacto desarrolla en el hombre individual el universo en tanto que visible, lo que él llama corazón o conciencia (...) le desarrolla el universo en tanto que moral." Se trata de un órgano que "hasta aquí no tiene nombre propio y que se designa comúnmente por corazón, sentimiento, conciencia", que se halla dirigido hacia la vertiente "más rica y bella de todo lo que conocemos, y en la que reside la felicidad, la desgracia y casi todos nuestros placeres y nuestras penas." (F. Hemsterhuis., "Lettre sur l'Homme et ses plaisirs" En: Oeuvres Philosophiques, Ed. L. Hausmann, París, 1809, Vol. I, pp. 187-188, 191). Por lo demás, para este pensador, como para Hartmann, es en la aprehensión y participación de los valores supremos donde se cumple todo el destino de la existencia humana, dándole un sentido creador, al encomendársele al hombre la traslación activa al más acá, a la tierra, de ese orden ideal supremo. Sobre este punto, Cfr. PhDI I, 163-170, 252-262.

(60) E, 286: "Was es hier in feinsten Differenzierung zu 'vernehmen' gilt ist eben das Intervallsystem der intelligiblen Tonhöhen, deren Zusammenklang die Harmonie der ideal ansichseiende Wertsphäre ausmacht".

Cfr. asimismo: E, 286-288. Sobre la interpretación pitagórica de la música ideal de las esferas, Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Ed. Akal, Madrid, 1987, Vol. I, pag. 88.

(61) Cfr. E, 255. Cfr. también M. Scheler., Ética, Vol. I, pag. 140: "Todos los posibles valores se 'fundan' en el valor de un espíritu personal e infinito y de un 'universo de valores' que de aquel procede."

(62) Cfr. F. Nietzsche., "La 'razón' en la filosofía" En: Crepúsculo de los ídolos, pag. 46 y F. Nietzsche., El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo, Ed. Alianza, Madrid, 1978, pag. 44.

(63) Carta de Hartmann a Heimsoeth de 22-02-1918 recogida en: F. Hartmann / R. Heimsoeth (Hrsgg.), N. Hartmann und H. Heimsoeth im Briefwechsel, Bouvier Verlag, Bonn, 1978, pag. 288: "Und sagen Sie mir doch eins: Glauben Sie wirklich dass im Christentum noch sonderlich viel ungehobenes steckt.(...) Mir scheinen anderen Religionen um vieles tiefsinniger,

reichhaltiger und grossstiliger. Auch spüre ich durchaus eine starke Tendenz zum Politheismus zurückzukehren. Überhaupt die berühmte "Einheits"-Tendenz auf allen Gebieten in der wir aufgewachsen sind, erscheint mir als eine ganz unbegründete rationalistische Hypostase, unter der die Entfaltung fast aller Zweige menschlichen Eindringens gelitten haben. Ich hätte, z. B. nicht übel Lust (...) über meine Ethik (...) den Titel "Polytheismus" zu setzen. Leider ist unsere Zeit und unser Volk nicht genügend leichtfüssig von Begriff, als dass man so etwas riskieren könnte".

Sobre la pluralidad del reino del valor, Cfr. E, 544.

(64) Cfr. E, 294-297 y E, 337.

(65) Cfr. E, 294-325.

(66) Cfr. E, 276.

(67) E, 277.

(68) Cfr. E, 602-607.

(69) E, 556.

(70) Cfr. E, 600-601.

(71) Cfr. E, 331-332.

(72) Cfr. Ä, 330 y ss., 386 y ss.

(73) Cfr. E, 362-365.

(74) Cfr. Ä, 341, 399 y E, 331.

(75) Cfr. E, 340-354.

(76) Cfr. E, 373-406 y EPh, 147, 145-146.

(77) Hartmann toma el concepto prestado de Nietzsche. Cfr. F. Nietzsche., Así habló Zaratustra, pp, 98-100.

(78) Cfr. F. Nietzsche, Así habló Zaratustra, pp. 118-123. Cfr. también: EPh, 164, 162 y E, 506. Hartmann designa a esta virtud como una de las más elevadas y "digna de reyes" (königliche Tugend), que supone una "creación última" (letzte Schöpfung), "un sentido último" (ein letzter Sinn) para la vida, puesto que pretende hacer que cada instante de la existencia participe de lo intemporal, de lo eterno.

(79) Cfr. E, 416-544. Como puede verse, la teoría hartmanniana de los valores éticos gira en todos sus aspectos en torno a la potenciación y elevación de la vida humana. Remo Cantoni ve en esta enumeración de los valores éticos un equivalente moderno de la teoría de la virtù formulada por Nietzsche, poniéndola en relación directa con la areté clásica o la virtus latina. Cfr. R. Cantoni., Op. cit., pp. 110-111.

(80) Cfr. Ä, 330, 386.

(81) Cfr. E, 250; EPh, 167, 166. Puede encontrarse una excelente exposición de la teoría hartmanniana de los valores estéticos en: F. Barone., Nicolai Hartmann nella filosofia del Novecento, Edizioni di Filosofia, Torino, 1957, cap. VIII.

(82) Cfr. EPh, 154, 153; EPh, 184, 182.

(83) KS III, 314.

(84) Cfr. KS III, 315-316.

(85) KS III, 316: "Sind aber ästhetische Werte auch bloss Werte eines Gegenstandes als Gegenstandes, oder einer Erscheinung als Erscheinung, so sind sie deswegen doch nicht selbst bloss gegenständlich, oder bloss Erscheinung. Sie selbst vielmehr werden niemals Gegenstand -auch nicht Gegenstand ästhetischen Schauens. Sie bestimmen nur den Wertcharakter des Geschauten, bilden also einen Masstab, der jenseits der Erscheinung und des Gegenstandes an sich besteht, der sich auch nicht ändert, wenn der Gegenstand ihm nicht entspricht. Wir nennen im letzteren Fall den Gegenstand eben "hässlich"; wir sprechen ihm nur den Wert ab und dokumentieren damit die Unabhängigkeit des Wertes von ihm. Es gibt also sehr wohl ein Ansichsein der ästhetischen Werte -nicht anders als das aller übrigen Werte auch- im Gegensatz zum blossen "Fürunssein" des ästhetischen Gegenstandes, der ihr Träger ist, und an dem sie erscheinen. Und da dieses Ansichsein kein reales sein kann, so kann man es nur als 'ideales Ansichsein' bezeichnen."

También para Hildebrand o Ingarden los valores estéticos poseen un ser en sí, independientemente de cómo se reaccione ante él. Cfr. D. von Hildebrand., Ästhetik I. Teil, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1977, pp. 66 y 74-75. y R. Ingarden., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962, pp. 245-246 y Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969, pp. 16-17, pp. 80 y ss. y 162-163.

(86) Cfr. I. Kant., Crítica del Juicio, Ed. Porrúa, México, 1978², Sección I, Libro I, §§ 1, 2, 5, pag. 214: "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello".

(87) Cfr. EPh, 186, 185.

(88) Cfr. EPh, 186 y ss., 184 y ss. Sobre la pretensión de universalidad del juicio estético en Kant, Cfr. I. Kant Op. cit., Sección I, Libro I, § 6, pp. 214-215.

(89) Cfr. Ä, 322, 377.

(90) Cfr. lo dicho supra, apartado c₁.l.

(91) Cfr. Ä, 357, 417 y KS III, 314. También M. Scheler había considerado que los valores estéticos son indefinibles. Cfr. Ética, Vol. I, pp. 40-41.

(92) Ä, 334, 390.

(93) Cfr. Ä, 7, 12.

(94) Cfr. Ä, 371-372, 434-435; Ä, 325, 380; Ä, 361, 425; Ä, 390, 455; Ä, 417, 486; E, 392-393.

(95) Ä, 322, 377.

(96) Cfr. Ä, 335, 392.

(97) Cfr. Ä, 334, 391.

(98) Cfr. Ä, 354-355, 414-415.

(99) Cfr. Ä, 351-353, 411-413. Evidentemente Hartmann se inspira aquí en las tesis de la Einfühlung, aunque interpretándolas desde una perspectiva objetivista. Lipps había afirmado que "todo goce proveniente de la belleza es impresión de la vitalidad o posibilidad de vida que hay en un objeto, y toda fealdad es, en última esencia negación de vida, falta de vida, detención, decaimiento, destrucción, muerte." (T. Lipps., Los fundamentos de la estética, Daniel Jorro editor, Madrid, 1923, pag. 5). Sin embargo, la tesis de Lipps es unilateral y limitada, por hacer referencia únicamente a un grupo muy concreto dentro de la tabla de los valores.

(100) E, 559-560.

(101) Cfr. E, 560.

(102) Cfr. Ä, 355, 415.

(103) Eph, 185, 184: "Die ästhetischen Werte werden also nicht realisiert, sondern gelangen nur zur Erscheinung" (corregimos la traducción de J. Gaos, que no nos parece completamente acertada).

Ya Scheler había caracterizado los valores estéticos como ligados a la realidad externa y no a las acciones personales; son valores de irrealdad, apariencialidad o imagen (por lo que se hallan ligados a la imaginación). Cfr. Ética, Vol. I, pag. 128.

También M. Geiger señala, por su parte, que los valores estéticos no hacen referencia a los objetos reales, sino en tanto que estos objetos se dan como fenómenos o apariencias, pero no como apariencias ilusorias, sino como representación (irreal) de un determinado ser. Cfr. Introducción a la Estética, Centro de Estudiantes de Humanidades, La Plata, 1933, pp. 143-144.

(104) Cfr. Ä, 408, 475.

(105) E, 561: "das Höhersein der ästhetischen Werte ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit und könnte sich bei genauerer Analyse leicht als falsch ergeben."

(106) Cfr. supra, apartado c₁.1.

(107) La única exigencia que parte de los valores estéticos es la captada por el artista; pero tal exigencia, que condiciona ciertamente la existencia de éste, llevándole a perfeccionar al máximo la ejecución técnica de su obra, es puramente personal y sólo es experimentada por él. Así sucede que, mientras el artista siente emanar de tales valores un poder que embarga su espíritu y le impide descansar, llevándole a sacrificar toda su existencia en aras de su realización -realización que se convierte, por decirlo así, en una especie de "destino interno" (inneres Schicksal) (Cfr. KS III, 321)-, el resto de los hombres pueden vivir completamente ajenos a los dictados de ese requerimiento. Cfr. Ä, 343, 401.

(108) KS III, 319.

(109) Sobre los objetos meramente irreales, como subclase de los objetos ideales, Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 2º, apartado d.

(110) Ä, 360, 421 y KS III, 319.

(111) Cfr. supra, c₁.1

(112) Hartmann parece recoger en su teoría del valor estético alguno de los últimos pensamientos formulados por Nietzsche. Cfr., p. ej: La voluntad de poder, Ed. Edaf, Madrid, 1980, § 1031, pag. 532: "¡Cuántos dioses no serán aún posibles!", ó § 1032, pag. 533: "¡Cuántos nuevos ideales son posibles en el fondo!".

(113) Cfr. Ä, 362, 423.

(114) Cfr. supra, c₁.1.

(115) Ä, 362, 423: "Man kann -wenn man künstlerisch genügend bewandert, erzogen, geübt ist- das eigene Wertgefühl durch folgerichtige Fühlungnahme mit den Werken der Vergangenheit zur Aufgeschlossenheit für deren eigentümliche Werte bringen. (...) Das aber heisst: es ist nur möglich, wenn sie im Grunde doch absolut sind und die Relativität- wie bei den Sittlichen Werten- nur eine solche der zeitweiligen Vorzugsrichtungen des Wertgefühls selbst ist."

(116) Cfr. PhN, 152, 168 y PhN, 161, 178. La relación entre los conceptos de Ser y Tiempo en la filosofía hartmanniana ha sido estudiada en profundidad por W. Dahlberg.: Sein und Zeit bei Nicolai Hartmann, AVIVA, Frankfurt a. M., 1983, pp. 36 y ss. Recuérdese, asimismo, que la idea del devenir como constituyente básico de todo lo real había sido reivindicada

especialmente por Nietzsche. Cfr. La Voluntad de Poder, Libro II, § 299: "no somos lo suficientemente perspicaces como para percibir el fluir probablemente absoluto del devenir (...)." (Recogido en: F. Nietzsche., En torno a la voluntad de poder, pag. 90.)

(117) Cfr. NWO, 25, 107; ZPR, 9 y ss.

(118) Cfr. PhN, 138, 153.

(119) Cfr. MW, 358, 411; NWO, 22-23, 102-103. Cfr. también: E. Estiú., "Introducción a la ontología de N. Hartmann". Estudio introductorio a: N. Hartmann., La nueva ontología, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1954, pp. 45-48.

(120) Cfr. KG, 211.

(121) ArW, 376, 452.

(122) Cfr. ArW, 381-382, 458-459; KG, 216-217.

(123) Cfr. ArW, 394, 473-474; KG, 222.

(124) Cfr. EPh, 122, 122.

(125) Cfr. ArW, 432, 518-519; KG, 234-235.

(126) Cfr. ArW, 471-472, 565-566; KG, 248-249.

(127) Cfr. ArW, 211-212, 255-256.

(128) La idea de la división de la realidad en niveles o estratos la recoge Hartmann del pensamiento clásico griego (Platón, Aristóteles, Plotino), medieval (Escoto Erígena) y del idealismo romántico alemán (especialmente Schelling). Cfr. ArW, 175 y ss., 212 y ss.; KS II, 164 y ss. y EPh, 121, 120.

(129) Cfr. NWO, 37-38, 129-130.

(130) Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 2º, apartado c.

(131) Cfr. NWO, 88, 212.

(132) Cfr. NWO, 40, 134; EPh, 133, 132.

(133) Cfr. ArW, 177, 214; EPh, 121, 121; NWO, 41, 136.

(134) Cfr. EPh, 122, 121; PhN, passim.

(135) Cfr. PhN, 464 y ss., 512 y ss.; PhN, 474, 523.

(136) Cfr. PhN, 495, 574.

(137) Cfr. supra, apartado c₂.2, 4, a: Ley de la fuerza o ley categorial fundamental.

(138) Cfr. ArW, 467, 560.

(139) Cfr. supra, apartado c₂.2, 4, d.

* * * * *

CAPITULO 4º

EL DIOS AUSENTE. LA TAREA CREADORA DEL HOMBRE

Al terminar la descripción que la ontología lleva a cabo de la estructura general y regional del ente, un problema -quizá el más importante- queda por plantear: ¿qué lugar ocupa la Divinidad dentro de la sistemática del Ser? En este capítulo trataremos de abordar esta cuestión, de la que dependen esencialmente los contenidos que integran la antropología formulada por Hartmann¹.

Veremos cómo, con una frialdad muy alejada de los arrebatos de Nietzsche o los agrios ataques a la Divinidad formulados por Sartre, Hartmann va a coincidir, sin embargo, con estos autores en considerar que al hombre compete una labor de creación de valor en el mundo, y que su capacidad creadora, poética, sólo tiene sentido si Dios desaparece del horizonte de la filosofía y ésta renuncia, al mismo tiempo, a formular cualquier tipo de interpretación teleológica del universo.

a) Imposibilidad de probar la existencia real de la Divinidad.

Es necesario explicar nuestra última afirmación, puesto que, en principio, no parece evidente que la actividad ética y estética del hombre venga determinada justamente por la ausencia de Dios. Sin embargo, en Hartmann, como en Nietzsche, es el postulado mismo de la creatividad humana el que exige tal ausencia.

1) En primer lugar, recordemos que la ontología que Hartmann ha presentado se eleva sobre un presupuesto fundamental: partir de lo dado², para derivar desde allí los distintos principios categoriales expuestos, como sus condiciones de posibilidad. Cualquier intento, por tanto, de transcender el dominio de "lo dado" ha de interpretarse, según Hartmann, como un salto especulativo injustificable. Ahora bien: lo cierto es que no cabe señalar fenómeno alguno al que pudiera corresponder como condición de posibilidad un

principio divino absoluto. De modo que son los fenómenos mismos los que hacen inaceptable la existencia de ese principio³. El concepto de Divinidad, como ente transcendente situado más allá del mundo, está "vacío de contenido" (ist inhaltsleer) e "indeterminado" (unbestimmt)⁴, desde el momento en que su esencia no se deja aprehender de modo suficiente y permanece absolutamente incognoscible. Con ello pone Hartmann de manifiesto que, si bien es un error buscar el sentido del mundo, como algunos pretenden, sólo en lo real-efectivo, donde no se encuentra, aún es más absurdo pretender encontrarlo más allá del mundo, donde el anhelo del hombre por alcanzar un sentido supremo para su existencia se pierde en el más completo vacío⁵.

2) Además, todas las pruebas con las que se pretende demostrar la existencia de Dios fracasan estrepitosamente, puesto que tratan de probar la existencia de un ser que es, por esencia, contradictorio consigo mismo. En ellas se trata, en efecto, de establecer la existencia de un ente que es a la vez real y eterno; pero ya hemos visto que el ser real implica necesariamente el concepto de temporalidad, por lo que jamás puede ser eterno; y, viceversa, un ente que exista eternamente no puede ser real⁶.

Hartmann critica también, por otra parte, el argumento ontológico, ya que se basa en la confusión entre posibilidad esencial y real: desde luego que, si Dios fuese posible realmente, sería también efectivo, de conformidad con los postulados de la teoría de la modalidad⁷. Pero el hombre no puede conocer todas las condiciones reales que harían efectivo a Dios, por lo que no puede llegar a saber con seguridad si existe realmente; su entendimiento sólo puede concebirlo como una posibilidad esencial más, carente del "peso" característico que posee todo lo real⁸.

Por último, también son erróneas aquellas demostraciones que pretenden ver en Dios un ser "absolutamente

necesario". Aquí se concibe la figura divina como la razón de ser del mundo y, por tanto, como la razón de todas las razones que pueden hallarse en el Universo. Ahora bien: en la secuencia que vincula razón y consecuencia, ésta es necesaria, pero no aquélla, puesto que para que la consecuencia se produzca, basta únicamente que la razón sea efectiva y se dé de hecho. Por eso la primera razón de ser del Universo no tiene por qué ser necesaria, y menos "absolutamente necesaria", y su existencia puede ser, de hecho, contingente. El error consiste aquí en atribuir la necesidad que brota de la primera razón a esa razón misma, cuando ésta es, con toda probabilidad, un ente desprovisto de carácter necesario⁹.

No queda lugar alguno en la filosofía hartmanniana, por tanto, para una fenomenología de la vida religiosa, ni culmina su ontología en experiencia alguna de "lo divino". Sólo se plantea en ella un politeísmo del valor¹⁰, que excluye cualquier tipo de unidad metafísica situada más allá de los múltiples grupos de valores en la que éstos pudieran encontrar su "fundamento metafísico"¹¹.

3) Es sabido que Max Scheler había colocado el valor de "lo santo" por encima de los valores espirituales¹²; otro tanto sucede en el caso de D. von Hildebrand, para el que todos los valores necesitan apoyarse en el Ser Divino, con lo que ética y estética remitirían, en última instancia, a la religión. Dios es, para Hildebrand, "la fuente suma de todos los valores"¹³, sin la que todos ellos quedan desprovistos de una base firme. Esto se manifiesta muy claramente en el caso del valor de lo Bello, al que Hildebrand concibe nada menos que como "un reflejo de Dios y de su infinita belleza"¹⁴; de manera que el goce de los valores estéticos no es sino un "puente" que nos conduciría a la transcendencia y a la contemplación del rostro mismo de Dios. Hildebrand no duda en afirmar la existencia de una "Belleza metafísica", que ha de situarse en el seno mismo de la Divinidad, puesto que "Dios, el infinitamente santo, es el compendio de todo lo bueno, de

todos los valores éticos y de lo infinitamente bello"¹⁵.

Para Hartmann ninguna de estas afirmaciones es seriamente sostenible y resultan inaceptables dentro de la ontología crítica.

Primeramente, hay que desechar la existencia de los valores de lo santo, puesto que dependen de "determinados supuestos metafísicos que no pueden probarse", como es la presencia de la Divinidad, sin la cual estos valores son "ilusorios". Ya hemos visto que resulta imposible ofrecer una demostración satisfactoria relativa a la existencia efectiva del Ser Supremo, por lo que conviene "dejarlos fuera de juego"¹⁶.

Para Hartmann debe quedar bien claro que "todas las jerarquías de auténticos valores poseen su propia autonomía, que no puede ser reducida por ninguna dependencia desde arriba"¹⁷. Tal sucede, sobre todo, con los valores espirituales que, al estar dotados no sólo de ser en sí, sino también de ser para sí, son autosuficientes y gozan de independencia. Querer fundamentarlos en un Valor Supremo es dejarse llevar por prejuicios religiosos que no aportan nada a la esencia de la ética y la estética y que, además, parten del presupuesto, de cuño idealista, según el cual las formaciones ónticas inferiores reciben su sentido de las superiores, lo cual es categorialmente falso. Así pues, "lo que es bello, es por sí mismo bello, lo que es cómico, por sí mismo cómico, lo que es noble o digno de amor, es por sí mismo noble o digno de amor. Todo retrotraerlo a algo distinto 'por mor de lo cual' es lo que es, se queda en construcción especulativa"¹⁸.

b) Crítica a la teleología, como base de la interpretación metafísica de la realidad. El problema del sentido.

La idea de la Divinidad, en cualquiera de sus

manifestaciones, religiosas o metafísicas, se halla indisolublemente unida a la categoría de finalidad o teleología¹⁹. Por ello, la crítica del concepto de Divinidad como Valor Supremo ha de completarse con una crítica del "pensar teleológico" (teleologisches Denken), pensamiento que ha contribuido durante siglos a malinterpretar la posición del hombre en el mundo y a olvidar su vertiente libre y creadora, más aún que las simplistas interpretaciones mecánico-causales del Cosmos.

La teleología es una categoría molesta, que se introduce en todos los ámbitos especulativos, habitualmente en forma de un principio motor o de un Ente Creador supremo que, subyaciendo a todos los procesos y estructuras que forman el mundo, establecería entre ellos un vínculo basado en la determinación final. Dicha determinación orientaría teleológicamente todas y cada una de las formas en las que se manifiesta el Ser, dirigiéndolas a un fin²⁰. El fin en cuestión, aparecería situado por encima y más allá de todas las formaciones del mundo real, como un foco trascendente que, a modo de Razón, Voluntad cósmica o Providencia directriz, guiaría todo el conjunto hacia una meta o sentido último.

La consecuencia de tal planteamiento no puede ser otra que la aniquilación radical de cualquier autonomía e independencia de los entes reales²¹, que se hallarían irremediabilmente encadenados por la predeterminación que emana del fin Absoluto al que deben dirigirse.

Hartmann trata de realizar una "genealogía" que explique los motivos que han llevado a conferir tanta importancia a esta categoría a lo largo de la historia del pensamiento humano. Y cree encontrarlos, en primer lugar, en el terror angustioso que estremece al hombre al enfrentarse con la falta de sentido de la existencia y la indiferente dureza de lo real, ante la que chocan de continuo sus proyectos; ambas se le hacen al hombre casi imposibles de

soportar cuando se alza en su espíritu la sospecha de que, en esa batalla que dura a lo largo de su vida, puede estar solo y carecer de cualquier ayuda externa²². Al plantearsele el problema de la existencia del mundo y de su propio ser en él - las dos cuestiones más difíciles e irracionales que surgen ante su entendimiento- no puede evitar cuestionarse el "sentido del todo" (Sinn des Ganzen), es decir, preguntarse: ¿qué fin tiene la existencia de todo lo que le rodea? ¿Para qué merece la pena vivir y soportar las tragedias que impone nuestro fugaz tránsito por este mundo?²³.

Esta es la causa principal de que el hombre busque siempre un "sentido" (Sinn) o un "destino" (Bestimmung), que le permitan justificar los sucesos que le acaecen, sobre todo si son luctuosos²⁴. Pues se dice a sí mismo que, si el mundo no tuviese sentido como totalidad, tampoco podría tenerlo la vida humana en cada uno de sus momentos singulares, ya que parece evidente que, al carecer de sentido el conjunto, también la parte -es decir, el hombre y su vida- han de carecer de él²⁵.

Situado en la angustiosa encrucijada entre el sentido y el sinsentido de la existencia, el hombre prefiere entregarse al consolador pensamiento de que los sucesos que le afectan no son contingentes, sino que responden a algún plan superior. Y es ahí donde cabe encontrar el origen de las interpretaciones metafísico-religiosas del mundo: cada una de ellas intenta otorgar sentido a un mundo que se teme carezca de él, ideando para ello un Absoluto, que situado en un mundo superior, más allá del real, dictaría el fin hacia el que se encamina toda la realidad²⁶.

Las tesis idealistas, de raigambre platónica, han contribuido no poco, a juicio de Hartmann, a afianzar la idea de una teleología universal, puesto que en esta corriente de pensamiento la esfera del ente real, por estar sometida al devenir y ser sus objetos imperfectos, se consideró "carente

de esencia" (Wesenlos) y de "sentido" (Sinnlos). Ha de ser, por tanto, el mundo ideal el que dote de sentido y valor a todo ente real existente. Así lo demostraría el hecho de que todas las cosas parecen tender finalmente en dirección a las Ideas perfectas que imitan²⁷.

Sin embargo, la interpretación teleológica de la realidad obedece también a motivos estéticos e incluso científicos: la teleología ayuda, por ejemplo, a explicar la legalidad, orden, armonía y belleza que rigen en el conjunto del cosmos; podría entenderse así con facilidad la soberbia perfección de los complejos dinámicos estelares, de inigualable valor estético, remontándose a un Entendimiento Ordenador, del que emanaría toda la Belleza que contemplamos en el Universo²⁸. Este razonamiento es muy antiguo y encuentra, como es sabido, sus primeras manifestaciones en el pensamiento clásico griego, aunque posteriormente se vio enormemente potenciado en el marco de la filosofía cristiana²⁹.

De modo análogo, los procesos biológicos se interpretaban casi siempre desde una perspectiva finalista, al observar que se hallan misteriosamente orientados hacia fines que armonizan entre sí de modo admirable. También aquí se atribuiría la perfecta disposición del cosmos a la intervención de algún tipo de Principio Supremo ordenador de todo lo existente.

Para Hartmann, detrás de estas teorías que justifican la teleología a partir de una comprobación de la belleza del mundo o de la disposición de los componentes de un organismo, se encuentra un prejuicio antropomórfico. En el primer caso se razonaría como sigue: al igual que el hombre crea obras de arte bellas, habría que concebir a Dios o a la Naturaleza como una suerte de Artista Infinito, que modelaría en la materia originaria la diversidad de entes que componen el Universo; en el segundo caso, se piensa que, si el ser

humano se propone fines con sentido, y orienta sus acciones conforme a ellos, también los seres orgánicos han de responder a fines prefijados de antemano en sus actuaciones. Dios aparece, en ambos casos, como un contenido ideal supremo, pleno de ser, al que remitiría, como providencia y destino últimos, la belleza y el orden que encontramos en la realidad³⁰.

Estos argumentos de tipo antropomórfico, que se hallan a la base de las quimeras transmundanas de la filosofía, se ven reforzados por la observación de que casi todo en el mundo parece estar adaptado al hombre, lo que le lleva inmediatamente a imaginar que el Universo entero ha sido creado tomándole a él como fin. En realidad, la metafísica no sigue aquí un camino original, sino una vía abierta desde antiguo por los viejos mitos religiosos, y muy especialmente los pertenecientes a la tradición judeo-cristiana.

Desde luego que, al menos a partir de Kant, la interpretación teleológica de los procesos biológicos ha sido casi totalmente desechada, puesto que en ella se confundía "finalidad" (Zweckmässigkeit) -que se da, de hecho, en los seres vivos-, con la "teleología" (Zwecktätigkeit) o "determinación final" (Zweckläufigkeit, Zweckbestimmtheit)³¹. Kant había señalado acertadamente, que hay que diferenciar entre el hecho de que los seres vivos parezcan tender a fines (con lo que pueden ser juzgados como si realmente se dirigiesen a ellos), y la idea de que la Naturaleza se proponga intencionadamente fines, que es inaceptable. Hartmann, recogiendo estas sugerencias de Kant, considera que existen, efectivamente, en el ámbito natural finalidades, si entendemos por fines relaciones armónicas entre los seres, pero éstas se establecen de modo puramente contingente y, desde luego, no obedecen a una libre disposición, ni se hallan en modo alguno programadas³². Sólo estamos autorizados para utilizar la categoría de finalidad como un instrumento heurístico que nos permite interpretar los fenómenos

orgánicos, suponiendo que existe en su actividad algún tipo de objetivo, aunque en realidad se trate siempre de una actividad final carente de fin³³. Esto quiere decir que la dependencia que existe entre todos los componentes que forman un ser vivo no autoriza a postular la existencia de un Arquitecto Divino; se trata sólo de una finalidad desprovista de un fin constitutivo, que no responde a un plan previo elaborado por un Ente Superior³⁴.

Sin embargo, las críticas dirigidas por Kant a la interpretación teleológica de la realidad han resultado insuficientes para acabar con ella. Hartmann piensa que el motivo de su recursiva aparición hay que buscarlo en el hecho de que los móviles que se hallan detrás de esta creencia son más profundos y graves: quizá se oculte en ellos un profundo resentimiento contra la realidad y la vida.

Hartmann anota el curioso hecho de que la desvalorización del mundo real, en favor de una instancia transcendente donadora de sentido, procede habitualmente de aquellos hombres que están aburridos de la vida y de su aparente sinsentido. Son ellos los que terminan casi siempre por preferir arrojarse de rodillas ante una Divinidad Providente, huyendo de un mundo que se les ha vuelto absurdo para encontrar consuelo en ella³⁵. Estos hombres llegan al extremo, en algunas ocasiones, de considerar a aquellos que no aceptan la finalidad del mundo como hombres débiles, que, incapaces de dar un sentido a su vida, se debaten en la desesperación, porque no han sabido subordinar su conducta a los designios procedentes de la Gracia Divina, que todo lo guía.

Pero ¿y si todos los razonamientos teleológicos y metafísicos fueran fruto de un engaño ideado por los débiles de espíritu, incapaces de enfrentarse a la terrible realidad de un mundo carente de sentido? ¿No será la metafísica occidental un testimonio continuo de la flaqueza humana, de

su pasividad, en la que no cabría ver la más sublime creación del espíritu humano, sino "la imagen del mundo de los débiles y retrasados" (das Weltbild der Schwachen und Rückgebundenen), incapaces de crear una "metafísica erguida y heroica" (aufrechte und heroische Metaphysik)³⁶? ¿No resultaría, en fin, que esos forjadores de sistemas y teólogos, esos creadores de transmundos, han arrebatado al hombre el auténtico sentido de su existencia, al sostener que el mundo posee un sentido último? Pues si la tesis central del pensamiento teleológico resultase acertada, habría que concluir que cada instante de la vida del sujeto está totalmente desprovisto de sentido, al no depender en absoluto de él, sino de la orientación que la Providencia Suprema ha establecido en los sucesos que componen la realidad.

Así ha sido, en efecto. La consecuencia de la teleología que impregna la metafísica y religión tradicionales ha sido "un desconocimiento del hombre en su posición cósmica" privilegiada (Sie ist eine Verkennung des Menschen in seiner kosmischen Stellung) y un "rebajamiento del hombre" (Herabsetzung des Menschen)³⁷, que han supuesto nada menos que la "autoaniquilación del ser humano" (die Selbstvernichtung des Menschen) y de su libertad (die eigentliche Vernichtung der Freiheit)³⁸. La teleología entraña, en definitiva, la "bancarrota" (Bankrott) moral del hombre y la anulación de su voluntad creadora, al hacerle esperar todo de una "redención" (Erlösung) final, que le libraría de cualquier responsabilidad sobre su existencia, enseñándole a no ver en ella más que un amargo y fugaz tránsito por el mundo³⁹.

Nietzsche había denunciado anteriormente el "crimen contra la vida" y contra "la aristocrática frialdad y libertad del espíritu" encubierto tras esta explicación de la realidad⁴⁰. El hombre que se entrega a una visión teleológica del Ser es débil, según Nietzsche, puesto que es "un hombre dependiente, que no puede erigir finalidades a partir de sí mismo" y que no alcanza a comprender que es necesario "vivir

de tal modo que ya no tenga sentido vivir", es decir, comprendiendo que el mundo no es expresión, ni símbolo, de un sentido superior. El sinsentido de la existencia debe ser, por tanto, lo que dé sentido a la vida⁴¹. Y así lo sostiene también Hartmann: sólo si el mundo es contingente y sin sentido -esto es: sólo si no depende de un Dios- puede ser verdaderamente el mundo del hombre, y sólo en un mundo así cobra sentido su actividad creadora⁴².

De nada sirve pensar, como hace la Teodicea, que el sentido y el valor que existen realizados en el mundo han de ser explicados acudiendo a un ente externo a él, justificando así la idea de Dios como creador del mundo. Pues, aunque es innegable que en el mundo hay muestras de sentido y de valor, también es cierto que, en muchos aspectos, predomina en él el sinsentido, y contiene evidentes imperfecciones⁴³. Por eso, más que una Teodicea, es necesaria una Antropodicea, que justifique ontológica y axiológicamente el papel decisivo que juega el hombre en el conjunto de la realidad⁴⁴. Esa Antropodicea deberá mostrar que es justamente en un mundo imperfecto, no completo, donde el hombre no resulta en manera alguna superfluo, desde el momento en que en ese tipo de Universo la tarea creadora y donadora de sentido, que correspondía anteriormente a la Divinidad, recae necesariamente sobre él⁴⁵.

c) La libertad del espíritu: dimensión creadora de la existencia humana.

El problema consiste ahora en averiguar cómo lleva a cabo el hombre su misión creadora de sentido y valor en el mundo.

Hartmann sostiene que el mundo real carece, efectivamente, de sentido o fin⁴⁶ pero, a pesar de ello, "puede ser accesible a un sentido o hallarse abierto a éste"⁴⁷, desde el momento en que, además de no estar orientado

previamente a una meta concreta, no ofrece tampoco una resistencia total a la actividad configuradora del ser humano, por lo que éste puede crear en él realidades buenas y bellas, esto es, dotadas de valor.

Hartmann va a fundamentar su concepción de la creatividad humana partiendo de las determinaciones ontológicas generales expuestas en los capítulos precedentes. En ellas se mostró al hombre, como ente espiritual real que se halla inmerso en la corriente general del devenir, formada, como dijimos, por múltiples sucesos, cada uno de los cuales obedece a cadenas de condiciones, completamente determinadas, que le hacen efectivo⁴⁸. El espíritu humano, por su parte, se caracteriza por poseer libertad -que no es sino la expresión más elevada de las leyes del novum y de la libertad categorial, vigentes en todos los niveles del ser real⁴⁹-. Al igual que Kant, Hartmann considera que la libertad del espíritu ha de entenderse en un sentido positivo, es decir, como una condición más determinante del mundo, aunque de índole superior, que se añade a las condiciones causales que componen los procesos de la realidad⁵⁰.

Ahora bien, la libertad del espíritu tiene dos formas distintas de manifestarse, que se hallan, sin embargo, estrechamente unidas: por una parte, la capacidad del espíritu para alzarse al mundo de lo posible, es decir, del ente ideal, y especialmente al "segundo reino" (das zweite Reich) del valor; por otro, la libertad que gozan las categorías del espacio y tiempo intuitivos -propias únicamente de la conciencia- para desplazarse a mundos posibles o fantásticos, futuros o pasados, diferentes del real. La combinación de ambas facultades hace del hombre un ser "colocado entre dos mundos que cruzan en él sus diversas determinaciones: el mundo de las cosas, de la realidad y el mundo de las ideas... y de los valores"⁵¹.

Pero, además, los fenómenos muestran con toda

claridad que el espíritu humano es el único sector del ente donde predomina la categoría de la finalidad o teleología. Si unimos ahora este dato a los anteriores, obtenemos el siguiente resultado: el hombre, gracias al "privilegio" (Vorrecht) que le confiere su voluntad libre y su capacidad teleológica, posee la capacidad de librarse de las cadenas de sucesos que forman la realidad, penetrar en el ámbito de lo ideal-posible y aprehender los valores que allí existen. Adoptándolos como fuentes de sentido y proponiéndoselos como fines de sus actos, retorna luego en los procesos causales para crear en ellos las series de condiciones necesarias que permitan modificarlos de conformidad con las normas que de aquéllos emanan⁵². Así puede el hombre, a través de la fuerza que se encierra en su voluntad, transformar lo real de conformidad con lo ideal, darle forma y elevarlo al valor; en definitiva, conferirle aquel sentido del que carece.

Si el pensamiento judeo-cristiano y la metafísica clásica hasta Hegel, no veían en la creatividad humana más que una simple prolongación de la labor creadora de Dios, la Naturaleza, la Razón o el Espíritu Absoluto, Hartmann - retomando el pensamiento de Nietzsche - va a considerar que sólo el hombre es capaz de introducir sentido en el mundo, puesto que, sin su colaboración activa, el Bien y la Belleza no dejarían jamás de ser posibilidades ideales alejadas de la concreción real.

La soledad en que el hombre debe llevar a cabo este cometido hace que su posición en el mundo, mediadora entre el valor y lo real, tenga algo de "heroico" (heroisch)⁵³: la impotencia de los valores para imponerse a la realidad es el fundamento del poder humano y del carácter demiúrgico que cobra su actividad⁵⁴. Pero la ausencia de Dios exige del hombre, como señaló Nietzsche, la fortaleza de ánimo suficiente como para ser capaz de ponerse a la altura de la desaparecida Divinidad y hacerse cargo de que, una vez "muerto Dios", sólo a él compete la responsabilidad de creación de lo

valioso en el mundo; el hombre ha de comprender, en suma, que ahora él ha de devenir "el sentido de la tierra" (der Sinn der Erde)⁵⁵.

Comprometido en las múltiples situaciones que componen la trama del mundo de la vida⁵⁶, el hombre se ve forzado a ejercer su creatividad en cada uno de los momentos efímeros y fugaces que constituyen el torrente de lo real: si cada instante es único, su importancia resulta incalculable para el hombre, pues en él tiene la oportunidad irrepetible de hacer efectivo lo ideal, el valor. El hombre no puede dejar escapar, pues, ninguna ocasión de iluminar con su acción mediante un "fogonazo" de sentido cualquier circunstancia en la que se halle, porque la situación presente y las condiciones reales que la producen no retornarán jamás. Sólo al ser consciente de esta misión de eleva lo real a lo ideal, de embellecer cada instante, cobra valor la vida del hombre, como supo ver Platón⁵⁷. Por eso no duda Hartmann en afirmar que

"...los verdaderos valores de la vida humana radican siempre en lo perecedero, relampaguean a la clara luz del instante de efectiva realización. Lo valioso de la vida no puede perdurar, porque es real. Y si perdurase, no brillaría para el hombre con la luz que irradia sobre todas las cosas"⁵⁸.

Así pues, el auténtico sentido de la existencia humana se halla en "lo concreto y contingente" (das Einzelne und Zufällige) del instante que, a pesar de ser efímero (Ephemere), puede participar, a través del valor ideal, de lo eterno, sin salir por ello fuera del tiempo. Cada momento vale la pena de ser vivido. Así han sabido verlo "los poetas" (die Dichter); mientras los filósofos han permanecido casi siempre ciegos a la plenitud del valor que les rodeaba, llegando incluso a negarlo, en pro de abstracciones vacías, los artistas se han abierto a la inmensa plenitud del valor, sentido y belleza que el mundo y la vida les ofrecía, haciendo de ellos el tema inagotable de sus obras⁵⁹.

La Antropodicea hartmanniana renuncia definitivamente a la metafísica del sentido, acabando de una vez por todas con el pensamiento de que el sentido del mundo residiría en algún principio universal, eterno, atemporal y transcendente, y lo reintegra al mundo mediante el poder que confiere a la voluntad humana para crearlo. Es en esa voluntad donde reside la auténtica "determinación axiológica del mundo" (axiologische Determination del Welt), ya que sólo ella está dotada de un principio o "ley superior" que constituye la parte semidivina de la persona⁶⁰, permitiéndole a ésta el ejercicio de la creatividad.

Si el hombre, como ser espiritual, es para el último Scheler el co-creador de la Divinidad, un mero colaborador en el devenir del Espíritu Eterno en el mundo, hallándose vinculados desde un principio el "advenimiento del hombre" y el "advenimiento de Dios"⁶¹; si el hombre es concebido por este autor como un "microtheos", en el que se consuma el impulso divino de creación⁶², en el pensamiento hartmanniano el hombre es no sólo el ser que, mediante su espíritu, se abre al valor que existe en la realidad, contemplándolo⁶³, sino que es, ante todo, el co-creador del mundo, el estetizador de la realidad, su mejorador, elevador y embellecedor, el "artista", en fin, en cuya mano está corregir, seleccionar y reforzar la realidad, elevándola a lo ideal y eterno⁶⁴. En este sentido, Hartmann nos parece el auténtico heredero de la visión estética global y no-teológica del hombre y el mundo propugnada por Nietzsche, superando, al mismo tiempo, los motivos relativistas y subjetivistas que lastraban su pensamiento.

Creatividad y vida se confunden, en fin, en la filosofía hartmanniana, mediante una concepción amplia de la estética que, trascendiendo las habituales interpretaciones de la misma (como simple reflexión en torno al arte), ve en ella el "organon" que permite entender el misterio de la existencia humana.

En efecto: la transformación moral del mundo que, según Hartmann, debe llevar a cabo el hombre, ha de culminar necesariamente en un embellecimiento de ambos. Pues, si se es consecuente con las tesis más arriba expuestas, ¿no debe llegar a ser todo hombre en cierta medida "poeta", es decir, no debe llegar a ser capaz de apreciar el valor de cada uno de los instantes que forman su vida, a fin de "embellecer su ser"⁶⁵? ¿No deberá decidirse a dejar de lado la frivolidad en sus decisiones y acciones, para conferir también a sus actos una dimensión poética, creadora, procurando abrirse siempre a nuevas perspectivas no exploradas del valor, a nuevas posibilidades de enriquecimiento y elevación de la vida y de la realidad que le rodea?

d) La historia del espíritu humano como proceso colectivo de (auto)creación.

Los planteamientos anteriores suponen que el espíritu humano, al contrario que un hipotético Espíritu Absoluto divino, no se halla nunca terminado, sino que, sometido al proceso temporal que arrastra toda la realidad, está llamado a ejercer su creatividad tanto en el mundo que le rodea, como a "crearse a sí mismo" (er muss sich... selbst schaffen) a través del tiempo, en un permanente "crecimiento espiritual" (geistiges Wachstum)⁶⁶, que le proyecta continuamente hacia nuevos ámbitos del valor.

En ese camino creador el individuo no está aislado, sino que se encuentra vinculado estrechamente con las demás personas que le rodean en una comunidad espiritual a la que Hartmann denomina "espíritu viviente" (lebender Geist), cuya labor creadora se ejerce a lo largo de la historia.

Ahora bien, la caída de la interpretación teleológica de la realidad supone, al mismo tiempo, desechar cualquier exégesis metafísica de la historia universal, así como toda teoría que pretenda construir su curso a priori,

como sucedía en el marco del hegelianismo, o en el pensamiento del propio Marx. Para Hegel, como es sabido, todas las creaciones y actos de la humanidad estarían orientados hacia "un fin último universal que existe en sí y por sí"⁶⁷, identificado con Dios o con la Idea, que los predeterminaría lógicamente, incluso antes del inicio del curso del tiempo. Así, la historia universal no sería sino "la manifestación del proceso divino, de la serie de formas en que el espíritu se sabe y se realiza a sí mismo y realiza su verdad"⁶⁸; con ello anulaba Hegel toda posible autonomía individual, en aras de la omnipresente "astucia" de la razón. Marx, por su parte, tampoco escapa a la tentación de ofrecer una visión teleológica de los sucesos humanos, cometiendo al mismo tiempo, el imperdonable error -según Hartmann- de reducir el ser real al ente material, haciendo imposible con ello cualquier tipo de creatividad humana, puesto que ésta se halla indisolublemente vinculada, como hemos visto, al ámbito del espíritu, del valor y lo ideal.

Los fenómenos, por el contrario, sólo permiten afirmar lo siguiente: el verdadero sujeto de la historia es el espíritu colectivo común, portado por los espíritus particulares de las personas vivientes en un momento histórico concreto⁶⁹. Éste, a través de un proceso de creación colectiva, da lugar a la producción de una enorme "masa espiritual" (geistige Masse), es decir, una serie de productos supraindividuales compartidos, que Hartmann denomina, siguiendo a Hegel, "espíritu objetivo" (objektiver Geist)⁷⁰; en él han de incluirse modos de vida, lenguaje, formas de comunicación, maneras de pensar, costumbres, valoraciones generalmente admitidas, el derecho, la ciencia, la moral, la religión y, finalmente, el arte de una colectividad en una época histórica determinada.

Hartmann reconoce que la forma de ser de esta entidad espiritual es absolutamente problemática e irracional, puesto que no cabe ver en ella una substancia, como sostenía

Hegel, sino sólo una entidad que -en virtud de la ley de libertad categorial- "supraexiste" a los espíritus individuales, aunque sin ellos desaparecería, ya que, en última instancia, es creación suya. Su desarrollo se produce en el curso del tiempo, como si de un individuo real se tratara; terminado su período de "vida", muere irremisiblemente sin poderse recuperar, al igual que no puede ser traído de nuevo a la vida el espíritu personal concreto⁷¹.

Todo hombre crece espiritualmente dentro de ese espíritu histórico (tanto mundial como propio de un pueblo), a cuyo nivel es elevado mediante la educación, y que le conforma en gran medida; él, por su parte, también puede contribuir con su creatividad personal libre a transformar la masa espiritual recibida en la medida de sus fuerzas, puesto que "el individuo tiene siempre un cierto campo de acción dentro del espíritu colectivo"⁷². No obstante, el espíritu de la comunidad es difícilmente alterable por el individuo, puesto que dada su magnitud, posee una suerte de inercia, que actúa como "fuerza retardataria" (hemmende Kraft), contra la que choca la libertad del espíritu viviente individual, limitando su impulso creador. De ahí que éste deba luchar permanentemente para desencadenarse y liberarse de los contenidos espirituales dogmáticamente establecidos en cada época histórica, y que han quedado fijados en obras ya consagradas y aparentemente inmutables⁷³. Normalmente, al creador individual sólo le cabe la posibilidad de plasmar él a su vez los nuevos valores intuitos en una obra (literaria, artística, científica) y entregarla a las generaciones futuras, confiando en que éstas sabrán intuir los ideales contenidos en ella.

Como estamos viendo, la tarea creadora de sentido y de valor en la realidad que debe asumir el hombre, según Hartmann, ha de trasladarse al marco histórico. Justamente el hecho de que también la historia carezca de sentido es la condición de posibilidad de que el hombre lleve a cabo una

tarea de cumplimiento de sentido en ella⁷⁴. Cada situación por la que atraviesan los pueblos, o la humanidad en su conjunto, es una oportunidad para que el espíritu humano, luchando por liberarse de las fuerzas que permanecen atadas a las viejas tablas de valor, ya caducas, se abra a nuevos horizontes, que posibiliten la renovación espiritual de los hombres⁷⁵.

Hartmann plantea así, siguiendo los planteamientos de Schiller, el proyecto de una auténtica educación estética de la humanidad, orientada hacia un cumplimiento progresivo del ideal de belleza: se trata de eliminar paulatinamente las tensiones que existen entre la idealidad del valor y la realidad concreta, para alcanzar un equilibrio entre ambos, a través de un infinito proceso de perfeccionamiento espiritual, sobre todo en el ámbito moral y político, que embellezca la existencia del hombre en todos sus aspectos.

Podría decirse, en definitiva, que para Hartmann, como para Schiller, la tarea del "amigo de la belleza" ha de ser "imprimir al mundo la dirección hacia lo bueno", y "la más perfecta de las obras de arte" es "la construcción de una verdadera libertad política"⁷⁶. El logro de ese objetivo exige que las potencialidades creadoras del hombre se centren, sobre todo, en una moralización total de la existencia humana; sólo así será posible crear la futura comunidad bella universal.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 4º

- (1) Para R. Cantoni, la antropología hartmanniana es el compendio y síntesis de todos los resultados a los que llega la ontología crítica; Cfr. R. Cantoni., Op. cit., pag. 162.
- (2) Cfr. lo dicho en el punto A, Cap. 3º, apartado a.
- (3) Cfr. PhN, 332, 370.
- (4) KS I, 249-250.
- (5) Cfr. KS I, 251.
- (6) Cfr. PhN, 276, 308.
- (7) Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 3º, apartado b₃.3.
- (8) Cfr. MW, 336, 386.
- (9) Cfr. MW, 93-94, 107-108. Sobre la absoluta contingencia de la Divinidad, Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 3º, apartado b.
- (10) Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 3º, apartado c₁.1. Como es sabido, para Hartmann también hay incompatibilidad absoluta entre una ética autónoma y la religión, entre las que se establecen una serie de antinomias insuperables. En este sentido, Cfr. E, 808 y ss.
- (11) R. Cantoni, Op. cit., pp. 180-181.
- (12) Cfr. M. Scheler., Ética, Vol. I, pag. 156.
- (13) D. von Hildebrand., Ética cristiana, Ed. Herder, Barcelona, 1962, pag. 470.
- (14) D. von Hildebrand., Ästhetik. I. Teil, Einleitung, pag. 16.
- (15) D. von Hildebrand, Op. cit. pag. 423.
- (16) Ä, 330, 387: "(...) Doch ihr Bestehen hängt an gewissen metaphysischen Voraussetzungen, die nicht zu erweisen sind: ohne die Existenz einer Gottheit wären diese Werte illusorisch. Man tut also gut, sie hier aus dem Spiel zu lassen (...)"
- (17) E, 255: "... alle Ordnungen echter Eigenwerte ihre eigentümliche Autonomie besitzen, die auch keinerlei Abhängigkeit von ober her geschmälert werden darf."
- (18) E, 255: "Das Charakteristische geistiger Werte, z. B., der ästhetischer, ist gerade die Evidenz ihrer Autonomie, ihr vollkommenes Fürsichsein, ihre Selbstgenugsamkeit und Unabhängigkeit (...). Ihre Fundierung auf einen höheren Wert

ist offenkundig eine metaphysische Konstruktion, erdacht als Stütze religionsphilosophischer Thesen, die als solche zum Wesen des Ästhetischen oder Moralische nicht das Geringste beitragen."

"Was schön ist, ist um seiner selbst willen schön, was komisch, um seiner selbst willen komisch; was edel oder liebenswert ist, ist um seiner selbst willen edel oder liebenswert. Alle Rückbeziehung auf ein anderes 'um dessent willen' es ist, was es ist, bleibt spekulative Konstruktion".

(19) Cfr. TD, 1, 229.

(20) Cfr. TD, 5 y ss., 233 y ss.

(21) Cfr. TD, 9, 238.

(22) Recuérdese lo dicho sobre la angustia que acomete al ser humano al enfrentarse con las múltiples situaciones, muchas de ellas de carácter trágico, en las que se ve envuelto en el mundo de la vida. Cfr. punto B, Cap. 1º, apartado c.

(23) Cfr. KS I, 246.

(24) Cfr. TD, 3, 243.

(25) Cfr. TD, 14-15, 244.

(26) Cfr. TD, 57, 293.

(27) Cfr. KS I, 247.

(28) Cfr. TD, 22, 253.

(29) Cfr. PhN, 508, 561. Es en el concepto estoico de "pankalía" o "belleza del mundo" donde se pone de manifiesto de un modo muy claro esta manera de argumentar. Sin embargo, en el pensamiento clásico la finalidad era, al menos, interpretada desde un punto de vista immanente, y se agotaba en una teleología intrínseca al Universo; en cambio, en el pensamiento cristiano, aunque se buscaba también en la finalidad del cosmos el fundamento de la belleza, se la interpretaba desde un punto de vista transcendente, partiendo de una Divinidad exterior al Universo, que la introduciría en él. En el cristianismo, por tanto, la Belleza del mundo emana, en última instancia, de la Divinidad misma. Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Ed. Akal, Madrid, 1990, Vol. II, pp. 20-21: "La pankalía ya había sido pregonada por los filósofos antiguos -sobre todo por los estoicos-, mas ahora llegaba a ocupar un lugar predominante en el campo de la estética, siendo concebida teleológicamente: el mundo es hermoso (...) porque está hecho con una finalidad (...). Para los Padres de la Iglesia, el mundo era hermoso, mas no lo era por sí mismo, sino por ser obra de Dios, caracterizada por la finalidad, el orden y la armonía (...) lo que significa que la pankalía, la tesis de la belleza del mundo, aparte del sentido teleológico, había adquirido también un sentido

teológico.

"Pronto hará su aparición la idea de que Dios es la belleza suprema a incluso la única belleza verdadera."

(30) Cfr. KS I, 249.

(31) PhN, 624, 129.

(32) Cfr. PhN, 628, 134.

(33) Cfr. PhN, 631-632, 138.

(34) Cfr. PhN, 633, 143. Sobre la "finalidad sin fin" que muestran los productos organizados de la naturaleza, Cfr. I. Kant., Crítica del Juicio, §§ 65-67, pp. 323-325.

(35) Cfr. KS I, 271.

(36) TD, 134, 383.

(37) E, 168 y TD, 81, 321.

(38) KS I, 272.

(39) Cfr. E, 354.

(40) F. Nietzsche., El Anticristo, pag. 82.

(41) Cfr. F. Nietzsche., El Anticristo, pp. 74 y 93.

(42) Cfr. TD, 57, 293 y KS I, 271.

(43) Cfr. TD, 108-109, 353.

(44) Cfr. E, 406.

(45) Cfr. KS I, 270.

(46) Que el mundo real carezca de sentido no significa que sea contrario al sentido; esta afirmación sería tan teleológica como la anterior, aunque en este caso se trataría de una "teleología del mal". Ambos pensamientos son inadmisibles en el ámbito de la ontología crítica.

(47) TD, 109, 354: "Ist die Welt in der wir leben, bloss "sinnlos", d. h. nicht auf Sinnprinzipien aufgebaut, so kann sie deswegen doch sehr wohl der Sinngebung zugänglich sein, ihr offen stehen", y KS I, 271: "Lo pleno de sentido para el hombre es justamente la carencia de sentido en el mundo. Lo carente de sentido no es, por cierto, contrario al sentido; no produce resistencia a la donación de sentido. Es, más bien, donde se halla el único campo de juego de posible donación de sentido." (" ... sinnvoll für den Menschen ist gerade die Sinnlosigkeit in der Welt. Das Sinnlose ist ja nicht sinnwidrig; es leistet der Sinngebung nicht Widerstand. Es ist vielmehr das, worin allein Spielraum möglicher Sinngebung

ist.")

(48) Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 3º, apartado b₃.3.

(49) Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 3º, apartado c₂.2.

(50) Cfr. EPh, 116, 115; Cfr. también: I. Kant., Crítica de la Razón Práctica, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981². § 8, Teorema IV, pag. 54.

(51) R. Cantoni, Op. cit., pag. 67.

(52) Cfr. TD, 73, 312 y NWO, 104, 240. No podemos detenernos aquí en el análisis categorial que lleva a cabo Hartmann del nexo final. Puede consultarse al respecto: TD, 64 y ss., 301 y ss., y E, 192 y ss. Por lo demás, el análisis se inspira en las tesis aristotélicas. Cfr. Aristóteles, Metafísica, Libro VII, 7, 1032a13-1033a20.

Este pensamiento se halla también en A. N. Whitehead, con su idea de la "aventura individual del individuo libre": Cfr. R. Wiehl., "Prozesse und Kontraste. Ihre kategoriale Funktion in der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie auf der Grundlage der Whiteheadsche Metaphysik" En: H. Holz/ E. Wolf-Gazo (Hrsgg.), Whitehead und der Prozessbegriff, Freiburg, 1984, pp. 315-341.

(53) KS I, 253.

(54) Cfr. KS I, 261 y R. Cantoni, Op. cit., pag. 98.

(55) Sobre el "sentido de la tierra", Cfr. KS I, 259. Cfr. también: F. Nietzsche., El gay saber, Narcea Ediciones, Madrid, 1973, pag 242: "¡Dios ha muerto! ¡Dios ha muerto! (...) ¿no deberemos convertirnos en dioses nosotros mismos sólo para parecer dignos de ello?"

Hay que indicar, por otra parte, que, dentro de la filosofía hartmanniana, el hombre puede asumir la tarea creadora en el mundo, gracias a que en ella la persona humana reúne el conjunto de predicados que anteriormente se atribuían a la persona Divina -providencia, actividad final, etc...-. (Cfr. al respecto PGS, 163 y ss.). R. Cantoni considera que es en este punto donde radica la miseria y grandeza que la figura del hombre cobra en el pensamiento de Hartmann: él es el único ser capaz de dar sentido al mundo real pero ¿está realmente al nivel que la grandeza de su tarea exige? Véase R. Cantoni, Op. cit., pag. 6.

(56) Sobre la estructura del mundo de la vida, Cfr. lo dicho en el punto B, Cap. 1º, b y c.

(57) Cfr. Platón, Banquete, 210 e, 212 b; Cfr. también EPh, 113, 112.

(58) ZGO, 317, 365: "Die wahren Werte des Menschenlebens liegen immer im Vergänglichen, sie blitzen auf im hellen Lichte des Augenblicks wirklicher Erfüllung. Das Wertvolle im

Leben kann nicht währen, weil es real ist. Und wenn es wahrte, so hätte es für den Menschen nicht das alles überstrahlende Licht". Sobre el valor del instante, como lugar de realización del valor y exaltación plena de la vida, Cfr. F. Nietzsche., Así habló Zaratustra, pp. 225-226.

1º) No es la primera vez que se señala la curiosa síntesis de las doctrinas de Platón y Nietzsche que tiene lugar en la ontología y la antropología hartmannianas. Cfr. p. ej.: H. Cadwallader., Searchlight on values. Nicolai Hartmann's twentieth-century value-platonism, University Press of America, Lanham, 1984, pp. 133 y 137. En lo que se refiere específicamente a la relación entre Hartmann y Nietzsche, ha sido el profesor R. Cantoni quien más ha acentuado el paralelismo entre sus filosofías, indicando que el diferente lenguaje que ambos emplean ha impedido advertir las afinidades que existen entre estos dos pensadores "intempestivos". Cfr. Op. cit., pag 93: "De Nietzsche ha recogido Hartmann la invitación vitalista a acoger generosamente la riqueza presente de los valores en infinita variedad y contraste en el mundo (...). A pesar de la diferencia de lenguajes, hay en profundidad un elemento paradójicamente afín. Para ambos se trata de abrir la mirada a la desconcertante y polícroma riqueza del reino de los valores (...). Nietzsche es el filósofo del amor vitae y del amor fati, el pensador que dice sí a la vida. Este aspecto realista y desprejuiciado de apertura a los valores del ser es el punto de acuerdo entre los dos filósofos."

2º) Hay que resaltar, por otra parte, la curiosa síntesis que lleva a cabo Hartmann entre las tesis de la fenomenología y los planteamientos nietzscheanos:

- Para empezar, la idea básica de la fenomenología, según la cual es menester partir de los fenómenos absolutamente dados a la conciencia corrobora, desde otra perspectiva, la "muerte de Dios" propugnada por Nietzsche, puesto que, según Hartmann, como hemos visto, no hay dato fenoménico alguno de Dios.

- Además, la fenomenología permite a Hartmann pensar la "muerte de Dios", sin caer en el subjetivismo del valor. Efectivamente: Nietzsche había creído que, al no existir Dios, el hombre debería pasar a ser el creador de los valores; pero los fenomenólogos han mostrado la existencia de una esfera de objetos ideales valiosos, que, sin embargo, pueden perfectamente pensarse con independencia de cualquier referencia a la Divinidad. Hartmann cree que dicho descubrimiento permite evitar las deformaciones relativistas respecto al ser de los valores en las que caía la filosofía de Nietzsche.

Parece, en suma, como si Hartmann se hubiera preguntado: ¿cómo habría formulado F. Nietzsche sus tesis fundamentales, si hubiera conocido el lenguaje de la fenomenología?", y hubiese intentado responder con su ontología y antropología a esta pregunta.

Pero esto no es todo: Hartmann comprueba disgustado que la fenomenología ha seguido un camino reactivo, que la ha hecho olvidar los logros históricos que representaba la crítica de Nietzsche a toda metafísica teológica y finalista (Cfr. KS I,

260); haciendo un uso abusivo del concepto de "lo dado", no sólo no ha aprendido a pensar la muerte de Dios, sino que ha vuelto a resucitar la vieja idea de la Divinidad como sentido final hacia el que tiende el conjunto de la realidad. Apoyándose en la peregrina idea de que los "actos religiosos" serían actos privilegiados en los que se nos daría la esencia de una "persona total" o superior (Cfr. M. Scheler., Ética, Vol. II, pp. 356 y ss.), o en un concepto cuasi-místico del universo, según el cual la Divinidad se desarrollaría a través del proceso de despliegue del mundo y los actos humanos (Cfr. EPh, 118, 117-118), la fenomenología termina por anular totalmente la libertad y creatividad del hombre, en favor de la creatividad divina (Cfr. M. Scheler., De lo eterno en el hombre, pp. 217 y ss.).

Para Hartmann, el personalismo metafísico vuelve a caer en el error de pensar que existe en el mundo una "corriente final plena de misterio" (Cfr. D. von Hildebrand., Ästhetik. 1 Teil, pag. 281), reintroduciendo la vieja idea de la predeterminación teleológica de la realidad, aparentemente superada de modo definitivo por Nietzsche (Cfr. EPh, 119, 119).

Es evidente que la teoría formulada por Hartmann en torno a la creatividad humana se proponía enfrentarse a la falsa dirección que había tomado la fenomenología, y corregirla en la medida de lo posible. El olvido y desconocimiento en que cayó su obra muestra bien a las claras el fracaso de su intento.

(59) Cfr. PhN, 300, 334-335; KS I, 226-228; KS I, 271.

(60) E, 170: "[Der Mensch] (...) ist Schöpfer eines Sinn- und Wertvollen in der Wirklichkeit, Vermittler der höheren Werte an die reale Welt. Die Natur ist gebunden an ihre Gesetze, er allein trägt ein höheres Gesetz in sich, mit den er "schafft" in der Welt (...)"

Cfr. también: KS I, 264. Por último, sobre el aspecto semidivino del hombre, Cfr. E, 358 y EPh, 114, 113.

(61) M. Scheler., El puesto del hombre en el cosmos, pp. 89-91.

(62) Cfr. W. Mader., Max Scheler, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1980, pp. 121 y ss.

(63) Cfr. PGS, 169-170.

(64) Cfr. E, 406 y E, 508-509. Cfr. también: F. Nietzsche., El crepúsculo de los ídolos, pag. 50.

(65) F. Schiller., Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, pag. 361.

(66) PGS, 103-105.

(67) G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la filosofía de la historia universal, Ed. Alianza, Madrid, 1989, pp. 55.

- (68) G. W. F. Hegel, Op. cit., pag. 77.
- (69) Cfr. KS I, 32, 52-53.
- (70) ZGO, 52, 59; Cfr. también G. W. F. Hegel., Enciclopedia de las ciencias filosóficas, § 483 y ss. Ed. Porrúa, México, 1980, pp. 255 y ss.
- (71) Cfr. PGS, 88 y ss.; PGS, 98 y ss.; PGS, 281 y ss.
- (72) KS I, 33, 54: "Dennoch hat der Einzelne innerhalb des Gemeingeistes stets einen gewissen Spielraum".
- (73) Cfr. PGS, 520-542.
- (74) Cfr. KS I, 278: "(...) la historia, sin estar dispuesta al sentido es, sin embargo, cumplimiento de sentido en el mundo." ("Geschichte, ohne auf Sinn hin angelegt zu sein, dennoch Sinnerfüllung in der Welt ist.")
- (75) Cfr. KS I, 274.
- (76) F. Schiller., Op. cit., pp. 117 y 177.

* * * * *

SECCION 2ª:
ESTÉTICA GENERAL

CAPITULO 1º

EL PROYECTO DE UNA ESTÉTICA PROBLEMÁTICA Y SISTEMÁTICA

a) El problema de la estética. Fracaso de los sistemas.

A continuación, trataremos de aplicar todo el utillaje conceptual y metodológico presentado en la Sección anterior al campo de la estética, para pasar luego -ya en la segunda parte del trabajo- a centrarnos en la filosofía del arte, tal como la concibe Nicolai Hartmann.

Una de las ramas de la filosofía donde los problemas parecen multiplicarse y resistir tenazmente a cualquier intento de solución racional es, sin duda, el campo de la estética.

Esta ciencia, en efecto, se enfrenta a "enigmas" (Rätsel) tan profundos como el estatuto ontológico de la obra de arte, los procesos que tienen lugar en las mentes del creador y el contemplador de lo bello, la entrega extática a la obra por parte de éste último, las leyes de la belleza..., y un sinfín de cuestiones del mismo género, todas igualmente misteriosas¹. Hasta tal punto es así que "el reino de lo Bello" (Das Reich des Schönen) es, para Hartmann, tan irracional o más, si cabe, que el de la libertad y la ética², lo que hace peligrar las pretensiones de cientificidad de la estética; pues ¿cómo puede llegarse a alcanzar un conocimiento científico (racional) de entes que son por definición cuasi-irracionales, como sucede con los objetos bellos?³.

Y no acaban aquí las dificultades. En el inicio mismo de la estética como ciencia se establece una "relación dialéctica negativa" (negativ dialektische Verhältnis)⁴, una auténtica antinomía, entre la vivencia estética inmediata y el análisis conceptual que la razón debe llevar a cabo de los objetos bellos a los que apunta esa vivencia. La antinomia citada puede formularse como sigue: o bien se presenta el fenómeno estético individual en la vivencia concreta del mismo, en cuyo caso tenemos que renunciar a analizar racionalmente dicho fenómeno; o bien se trata de comprenderlo

a nivel conceptual; pero esto implica inevitablemente su deformación, e incluso su destrucción, al perder la vivencia en la que nos es dado el objeto bello el carácter de inmediatez.

A pesar de estos obstáculos, los problemas que plantea este ámbito del Ser no pueden ser pasados por alto por el filósofo. Su razón topa siempre con ellos, experimentando una y otra vez la imperiosa exigencia de adecuada explicación que demandan. Como afirma Hartmann:

"... Se puede vivir sin que le rocen a uno los problemas de las bellas artes, pero no se puede filosofar sin ser presa de ellos..."⁵.

Sin embargo, hasta fecha reciente, la estética no parece haberse percatado de cuál es el único camino que debe seguir, si quiere satisfacer su "legítima tendencia a convertirse en ciencia"⁶, es decir, a alcanzar un conocimiento, provisional al menos, de los objetos bellos. Ese camino no puede ser otro que el marcado por una investigación problemática y sistemática⁷, que delimite lo que de cognoscible puede haber en los fenómenos estéticos y, reduciendo al mínimo la parte desconocida de su ser, permita destacar el núcleo metafísico que aparece en los diferentes sectores de problemas que plantean, es decir, aquellas cuestiones cuya solución es poco menos que imposible en el estado actual de nuestros conocimientos.

El no haber sabido entender esto; el haberse apresurado a resolver todos los problemas de modo definitivo, desde planteamientos parciales que, elevados al rango de sistema, pretendían ofrecer explicaciones globales de todos los fenómenos estéticos, ha conducido a la estética a aparecer como una "ciencia retrasada" (rückständige Wissenschaft)⁸ respecto de las demás.

Esta circunstancia explica el confuso y abigarrado

panorama que ofrece la historia de esta disciplina, que, según Tatarkiewicz, podría considerarse como una "historia de errores" o un auténtico "cementerio" de ideas⁹, puesto que las diferentes interpretaciones que se han dado de los fenómenos, por absolutizar uno u otro valor estético, o apoyarse exclusivamente en determinadas fases del proceso de aprehensión o creación del objeto estético por parte del sujeto, conducen a unilateralidades conceptuales que muy pronto es preciso abandonar, para sustituirlas por tesis más coherentes.

Resulta sumamente útil llevar a cabo un breve análisis de estos intentos frustrados de encontrar una explicación definitiva de los fenómenos estéticos a partir de uno o de muy pocos principios dogmáticamente establecidos, para apreciar tanto las graves transgresiones categoriales cometidas, como las violentas deformaciones a las que se han visto sometidos los datos en el momento de interpretarlos, basándose en prejuicios arbitrarios e injustificados. Pues va a ser precisamente en el curso de la discusión con las demás corrientes y sistemas del pensamiento estético donde se va a decantar el contenido de la estética propuesta por nuestro autor. Corrigiendo sus visiones parciales, y aprovechando sus respectivas aportaciones a la solución de los problemas, será posible hacerse con un conjunto de contenidos perennes, sobre los que apoyarse a la hora de realizar ulteriores análisis.

* * * * *

b) Las transgresiones categoriales en la estética.

b₁) Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética especulativa metafísica, o estética absoluta (la estética "desde arriba")¹⁰.
Crítica de Hartmann.

b₁.1) Transgresiones categoriales del objetivismo idealista absoluto:

1º) Los orígenes de la interpretación idealista y metafísica de la estética se hallan, como es sabido, en el pensamiento griego, especialmente en Platón¹¹, quien, partiendo del pitagorismo, consideró la Belleza como algo "divino", identificándola arbitrariamente con lo Bueno y lo Verdadero¹². "Lo Bello en sí" sería una esencia ideal objetiva, de la que participaría toda la belleza de la realidad sensible, imitándola imperfectamente.

Esta tesis implicaba toda una serie de presupuestos metafísicos secundarios, como eran: 1) la idea de que la belleza espiritual-ideal es una belleza superior a la corporal-real; 2) la creencia de que la única belleza perfecta y eterna es la de la Idea, mientras que la belleza de los objetos sensibles es fugaz y pasajera; y 3) el pensamiento según el cual los entes sensibles tienden teleológicamente hacia la Belleza ideal como fin supremo. La belleza quedaba situada, pues, en un plano transcendente respecto del mundo real¹³. No es extraño que, desde este punto de vista, Platón conciba la labor del artista como una suerte de actividad profética, irracional, fruto de la inspiración divina, con lo que cualquier manifestación artística que no venga avalada por un especial favor de los dioses, debe considerarse una mera tarea imitativa, pasando a ser dogmáticamente desechada como falsa¹⁴.

2º) La estética aristotélica, a pesar de presentar

un aspecto más empírico, frente a los excesos del platonismo, contenía también numerosos presupuestos metafísicos injustificados: 1) la teoría de la catarsis como fundamento del drama; 2) la identificación, en algunos aspectos, entre lo Bello y el Bien¹⁵; 3) la interpretación teleológica de la Naturaleza, concebida como un inmenso artista, cuya labor es completada y perfeccionada por el artífice humano¹⁶; 4) o, por último, la idea de atribuir al arte la capacidad para representar la esencia o Forma¹⁷, no serían más que algunos de los rasgos más destacados de esta visión sesgada de los fenómenos estéticos.

3º) La estética estoica se desarrolló, asimismo, en este marco objetivo, partiendo del concepto, eminentemente teleológico, del Lógos o Razón Cósmica. El Lógos aparecería como causa y fin de toda la perfección y belleza que se manifiesta en la Naturaleza¹⁸. Algunos autores, como Crisipo, llegaron a apoyarse en la belleza del mundo, para remontarse a un Ente sumamente bueno y perfecto, creador de la misma¹⁹. Con ello, la Belleza, ya alejada en buena medida del mundo real por Platón, se proyectó progresivamente a "otro mundo", situado más allá del efectivamente existente, en el que residiría la auténtica y verdadera Belleza²⁰. Ésta, identificada con el Bien moral, aparecía como un valor supremo y divino, existente por sí, con independencia de los entes sensibles.

4º) Con el neoplatonismo alcanza su culminación la estética especulativa de la Antigüedad clásica. Esta teoría deducía a partir de un principio absoluto, el Uno divino, fuente universal de toda Belleza, la belleza de los entes particulares que componen el Universo. La belleza que cabe encontrar en el mundo real no sería sino un pálido reflejo engañoso de la auténtica Belleza Ideal, a la que debe retornar el alma del hombre tras un proceso de ascesis interna²¹. No obstante, la estética neoplatónica introducía una importante variación respecto a su modelo platónico: mientras para Platón

lo Bello es la Idea como tal, Plotino considera que la belleza reside más bien en la manifestación sensible de la Idea, esto es, en la aparición de la esencia del objeto en su forma corpórea²².

5º) Con el advenimiento del pensamiento cristiano, las transgresiones categoriales cometidas por la estética griega se ven notablemente potenciadas. La estética adopta definitivamente en esta época un sesgo teológico, espiritual, metafísico y finalista. Por lo demás, las peculiaridades del pensamiento religioso judeo-cristiano acentúan el alejamiento de lo Bello respecto del mundo sensible, quedando reducida la belleza presente en el mundo real a ser un mero símbolo del poder y la bondad divinas²³.

La Belleza se identifica, en consecuencia, con el Ser Supremo que, asumiendo las funciones atribuidas anteriormente al Demiurgo platónico, crea el mundo de manera análoga a como el artista humano realiza una obra de arte²⁴, conforme a leyes exactas que confieren a todas las partes del cosmos una perfecta disposición a fin, dotando al conjunto del gran esplendor que en él observamos.

De ahí que toda la estética medieval esté absolutamente imbuida de teleología, toda vez que, para los pensadores de este período, la belleza del mundo depende de la finalidad que lo atraviesa, introducida en él por un artífice sumamente sabio y perfecto²⁵.

6º) La estética objetiva absoluta tendrá su prolongación en el pensamiento neoplatónico renacentista, con la obra, entre otros, de M. Ficino y León Hebreo, o de artistas como L. B. Alberti, Durero, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel²⁶; para todos ellos la Belleza sigue identificándose con la Divinidad, que "rapta", para decirlo en palabras de M. Ficino, al Universo, atrayéndole irresistiblemente hacia su presencia, como causa final.

7º) Los últimos representantes de esta tendencia serían J. W. Goethe, para el que, desde una profesión de fe claramente panteísta, la eternidad y unicidad de la Idea es la fuente de toda belleza²⁷ y, finalmente, A. Schopenhauer, quien afirma explícitamente que su teoría no pretende ser tanto una estética como una metafísica de lo Bello, concebida, una vez más, en términos del idealismo objetivo. En la filosofía de este autor la contemplación estética de la esencia del objeto permite, como es sabido, escapar al ilusorio y doloroso mundo que teje la Voluntad de Vivir, amparándose en el principio de razón suficiente, como mecanismo que vincula entre sí las representaciones del sujeto²⁸. Desde esta perspectiva secularizada, la estética schopenhaueriana parece recuperar, en pleno siglo XIX, los presupuestos fundamentales que habíamos visto planteados originalmente por Platón, aunque interpretados en el marco de una soteriología que Schopenhauer toma prestada de la religión hindú.

b₁.2) Transgresiones categoriales del subjetivismo idealista absoluto:

1º) Kant, en su pretensión de superar tanto el objetivismo estético, metafísico y dogmático, como el subjetivismo relativista de la estética anglosajona, llevó a cabo un "giro copernicano" también en el terreno de la estética, al centrar su atención sobre el problema del juicio del gusto y las condiciones transcendentales que lo hacen posible (condiciones que él entendía desde un punto de vista subjetivo)²⁹. Las consecuencias de este cambio de dirección fueron muy importantes, pues el arte se independizaba por vez primera del yugo que suponía la imitación de la Naturaleza y pasaba a ser el espíritu del artista el lugar desde el cual la Naturaleza da reglas al arte. El genio creador y su libertad espiritual debían oponerse radicalmente a la simple imitación³⁰. La filosofía trascendental, en la que las condiciones de posibilidad que constituyen el objeto residen

en el espíritu del sujeto, se tradujo, a nivel estético, en la idea de que todo el peso de las relaciones que constituyen los objetos bellos debe situarse íntegramente del lado del Yo transcendental.

2º) Con ello, la teoría estética saltó de una deformación unilateral a otra: si en la estética anterior todo el conjunto de los fenómenos estéticos había sido interpretado desde el punto de vista del objeto (Idea, Forma, Naturaleza), a partir de Kant se les constriñe a entrar en un sistema metafísico ideal, igualmente absoluto, aunque construido desde presupuestos subjetivistas. No sólo el arte es concebido como una producción del Espíritu Universal Absoluto, sino que la propia Naturaleza, paradigma hasta hacía poco de la Belleza, se ve forzada a ser un momento subordinado dentro de la infinita productividad del Espíritu³¹.

Además, la teleología, lejos de perder su importancia, se va a convertir ahora en la categoría central de la estética, puesto que todos los fenómenos estéticos van a ser concebidos como simples fases de un único proceso en el que la creación humana no es sino un subrogado de la "verdadera creación" que tiene lugar en el marco del Espíritu Absoluto, el cual utiliza las formaciones estéticas particulares como momentos transitorios dentro del proceso que conduce hacia su autoconocimiento.

La idea de una estética que formara parte de un sistema completo de la filosofía había sido introducida por el propio Kant, que había tratado de reunir todas las categorías estéticas descubiertas con anterioridad, con el objeto de "insertarlas como ingredientes imprescindibles de su propio sistema"³². Ciertamente que para él la noción de "sistema" se hallaba situada al final del estudio de los fenómenos y no precedía a la labor crítica de la razón; pero los idealistas alemanes pasaron por alto esta prudente cautela, y dirigieron todos sus esfuerzos a interpretar los

fenómenos estéticos y artísticos desde un único principio absoluto, que garantizara la coherencia lógica de una estética, construida "desde arriba" y concebida en términos dialécticos.

La citada orientación subjetivista introducida en la filosofía por Kant, fomentada y potenciada por Fichte, condujo a ver en los fenómenos estéticos una manifestación más de la infinita productividad del sujeto transcendental, que se extiende a toda la realidad, a la que se concibe como una suerte de "creación poética", fruto de la incansable actividad de la fantasía del Yo absoluto. Los estetas del Romanticismo entenderán esa creatividad en términos místicos y cuasi-religiosos³³.

En esta corriente también el arte es entendido desde el punto de vista del Absoluto, viéndose en él un "oficio divino" (Wackenroder), una "actividad mágica" (Novalis), una representación simbólica de lo Infinito en lo finito, una prolongación, en definitiva, del proceso creador del mundo efectuado por el Espíritu, que encuentra su reflejo en la capacidad creadora del genio individual. Surge así la idea de una "poesía progresiva universal", como lugar de autorrevelación de lo Infinito³⁴. Por eso, para autores como F. Schlegel, es el impulso metafísico que subyace a la realidad el que empuja al alma del creador desde dentro a producir obras de arte³⁵.

Las desaforadas pretensiones de la estética metafísica romántica, en su intento de abarcar todos los fenómenos, haciéndoles depender de las categorías espirituales -en realidad, las más débiles, por ser las más elevadas-, se ponen claramente de manifiesto en el complejo concepto de "obra de arte total", cargado de todo tipo de matices, incluso de tipo político-social, puesto que esta noción no designa sólo una síntesis de todas las formas artísticas, sino que implica también la regeneración total de la existencia humana,

tanto a nivel individual como colectivo³⁶, y el logro de la más alta perfección moral por parte de la Humanidad³⁷.

3º) La estética especulativa construida desde el sujeto encontró su expresión definitiva en los grandes sistemas del Idealismo alemán, exponentes de un absolutismo estético, que en algunos autores llegó a ver en la estética y en el arte el núcleo central de todo el sistema del pensamiento.

Pasando por alto cualquier examen pausado y frío de los fenómenos, y saltando todos los límites categoriales, los datos se ven forzados a entrar en un modelo sistemático general que, partiendo del fenómeno creador como paradigma, permite deducir la estructura completa de lo real³⁸. La filosofía misma queda absorbida por la poesía³⁹; la estética se transforma en ontología, y el filósofo en una especie de poeta de orden superior, puesto que el discurso de sus conceptos no hace más que reproducir la creación del mundo por parte del Absoluto.

Los sucesivos sistemas filosóficos propuestos por Schelling constituyen un excelente botón de muestra del absolutismo estético de cuño metafísico. En el System des transzendentalen Idealismus (1800), por ejemplo, Schelling ve en la actividad estética nada menos que una objetivación de la intuición intelectual, en la que se despliega ante nuestra mirada un modelo paradigmático de la producción inconsciente que lleva a cabo el Yo absoluto de toda la realidad. La reconstrucción transcendental del recorrido "histórico" del desarrollo de la conciencia, que lleva a cabo el filósofo deductivamente, a partir del sujeto transcendental, culmina en la estética como etapa definitiva y suprema hacia la que se encamina ese proceso. De ahí que el arte y su producto, la obra, sean para Schelling el órganon que muestra el eterno e infinito operar inconsciente del Espíritu. En el arte se sintetizarían, en fin, todas las oposiciones que se establecen

entre lo Infinito y lo Finito, Sujeto y Objeto, lo Ideal y lo Real, la Libertad y la Necesidad, Espíritu y Naturaleza, Consciencia e Inconsciencia⁴⁰.

Esta interpretación metafísica de la estética, deformada y llena de resabios teológicos o místéricos, nunca será abandonada del todo por Schelling, aunque posteriormente le añadió matices neoplatónicos, durante el período de la llamada "filosofía de la identidad". En concreto, en Bruno oder über das gottliche und natürliche Prinzip der Dinge (1802), Schelling identifica verdad y belleza y equipara la filosofía con la poesía, aunque deja de ver en esta última un saber elevado por encima de la reflexión⁴¹. Asimismo, en su Philosophie der Kunst (1802-1803), impone un entramado conceptual previamente constituido a los fenómenos estéticos, entregándose, como señala X. Tilliet, a un auténtico "frenesí de construcción"⁴² que le permite, a través de una rígida deductividad sistemática, articular el arte en el sistema completo de la filosofía. Todas las categorías estéticas, todas las formas y estilos artísticos existentes se ven forzados, en consecuencia, a ocupar un lugar dentro de dicho sistema, pasando por alto su peculiar diversidad de contenido⁴³. Schelling mismo afirma explícitamente que su intención no es otra que "desarrollar una noción intelectual del arte"⁴⁴, en la que éste aparece como un fenómeno necesario que surge directamente de lo Absoluto divino como "un efluvio" de él⁴⁵. Para Schelling el arte presentaría sensiblemente el Universo de las Ideas, siendo cada una de sus manifestaciones una forma diferente de encarnación de lo Infinito en lo finito (serie real de las artes), o de subordinación de lo finito a la Infinitud (serie ideal de las artes)⁴⁶. Ambas series no expresan otra cosa, en resumidas cuentas, que el modo finito, simbólico y visible en que aparece el Absoluto, del que emana toda verdad, bondad y belleza⁴⁷.

42) Es en la estética de Hegel donde ve Hartmann el cénit de las ansias del Idealismo por encontrar un elenco de

conceptos que permita establecer una explicación definitiva de todos los fenómenos estéticos. Sin embargo, precisamente lo desmedido de sus pretensiones, puso inmediatamente de manifiesto las carencias insuperables que impiden a cualquier sistema dar cuenta de fenómenos tan complejos, variados y cambiantes como éstos.

Según Hartmann, es justo ese fracaso el que hace aprovechable el sistema apriorístico construido por Hegel, puesto que mostró claramente que a la especulación le resulta imposible abarcar de un solo golpe la pluralidad de perspectivas que ofrece este sector de objetos⁴⁸. La rebeldía de los fenómenos a ser manipulados fue la que hizo saltar finalmente el sistema de estética hegeliano, por mucho que los sucesores de Hegel trataran por todos los medios de mejorarlo para lograr encasillarlos en él.

Como es sabido, dicho sistema se centra básicamente en el desarrollo de la Idea Absoluta a través de sus diversas manifestaciones, desarrollo que permite a Hegel explicar todas las clases de fenómenos existentes en la realidad. Los fenómenos de lo Bello, por consiguiente, no son sino uno más entre los muchos círculos concéntricos que forman el conjunto del sistema⁴⁹.

Ahora bien, ya desde el inicio de su reflexión, Hegel lleva a cabo una transgresión arbitraria, reduciendo el campo de lo dado como objeto de estudio de la estética, al excluir de él la belleza natural, por considerar que no forma parte de esta disciplina; en efecto: al ser la Naturaleza "lo otro" de la Idea⁵⁰, su negación o exterioridad, la belleza que en ella se encuentra es siempre imperfecta, un simple reflejo devaluado del contenido espiritual⁵¹, que es lo único que en verdad importa.

Hegel consume así la transgresión categorial que caracteriza a la estética moderna: si la estética antigua era,

como hemos podido comprobar, una estética unilateral de la Naturaleza, la estética hegeliana es concebida, no menos unilateralmente, como una estética del Espíritu.

Hegel entiende, en principio, por "espíritu" la conciencia humana, que se desarrolla progresivamente como conciencia de la libertad⁵², tanto en su forma subjetiva (espíritu individual) como objetiva (pueblo y Estado). A su vez, las etapas por las que atraviesa el espíritu objetivo se corresponden con los momentos del desarrollo de la Idea Absoluta, exponiéndolos a nivel fenoménico a través de las manifestaciones culturales que, producidas por el espíritu humano, exteriorizan y objetivan la Idea misma. Esas manifestaciones muestran el grado de autoconciencia alcanzado por cada pueblo y, por tanto, su lugar dentro del autodespliegue lógico de la Idea. La totalidad de este proceso, tal como lo concibe Hegel, está orientada teleológicamente hacia una meta final: el autonocimiento del Absoluto.

Ahora bien: las formas de desarrollo del espíritu objetivo en la historia sólo permiten su manifestación de un modo finito, por lo que el grado de libertad es aquí siempre limitado; por eso el hombre busca siempre una expresión de la verdad suprema en la que se encuentren definitivamente superadas todas las contradicciones de la finitud, que limitan la libertad del Espíritu. Sólo en un nivel superior -el representado por lo que Hegel denomina Espíritu Absoluto- es posible superar la finitud del ser-ahí histórico y una realización completa de la Idea en su plena libertad, en su ser en- y para-sí⁵³. Allí el Espíritu alcanza formas de manifestación cada vez más ideales y liberadas de la finitud de lo real, como son el arte, la religión y la filosofía.

Estas formas culturales, en las que se exterioriza la autoconciencia del espíritu objetivo, suponen niveles siempre mayores de elevación, abstracción y retorno a sí mismo

del Espíritu Absoluto, mediante una adecuación formal cada vez más perfecta al contenido que han de expresar: la Idea en su autodesarrollo lógico⁵⁴. Así el arte, por medio de la fantasía y la intuición, presenta la Idea en la exterioridad sensible, esto es, como ideal⁵⁵; la religión la representa como objeto o figura⁵⁶, mientras que sólo la filosofía la expone en una forma ajustada a su esencia: el concepto universal, con lo que en el saber absoluto la Idea alcanza una plena identidad consigo misma⁵⁷.

Hartmann señala, muy acertadamente, que Hegel deforma aún más, si cabe, su visión de los fenómenos estéticos, desde el instante en que las tres formas en que se manifiesta el Espíritu Absoluto pueden resumirse, para él, en la religión, ya que tanto el arte como la filosofía no son sino expresiones diferentes de la esencia Divina. Por eso toda la estética hegeliana no es autónoma, sino que, en realidad, por partir de presupuestos teológicos, está íntimamente ligada al desarrollo de la religión⁵⁸.

Por otra parte, Hegel establece dogmáticamente que el arte, por ser una forma cultural basada en la intuición y la percepción sensible, no permite una manifestación de la Idea adecuada a su esencia; sólo el discurso conceptual puede lograr dicha manifestación. De ahí que el arte se vea obligado a acudir al uso de símbolos para introducir lo Infinito en las formas sensibles⁵⁹. Los símbolos permiten la aparición o irrupción de la Idea, infinita y libre, en el fenómeno conformado convenientemente⁶⁰. Ésta es la razón de que, en el terreno del arte, al darse la Idea siempre mediante su aparecer en lo sensible, está necesariamente referida al espíritu subjetivo que la contempla⁶¹.

Las distintas formas artísticas que se suceden a lo largo de la historia permiten presentar el contenido ideal en formas cada vez más perfectas, de manera que las más espirituales (poesía, drama, etc...) preparan ya el tránsito

dialéctico hacia el nivel superior de manifestación de la Idea dentro del Espíritu Absoluto: la religión. Encontramos aquí la última y más grave afirmación dogmática del hegelianismo en estética, sólo comprensible dentro de los esquemas aprióricos que impone a su sistema: la idea de que el arte es un fenómeno espiritual importante, pero secundario, puesto que sólo constituye una anticipación del pensamiento religioso y filosófico. Hay que ver en él un momento ya superado en el proceso de autoconocimiento del espíritu, por lo que, en la actualidad, puede hablarse de una auténtica "muerte del arte"⁶². Desde luego que el arte, como formación espiritual independiente, continuará existiendo, pero ya no es la forma más adecuada de exposición de la Idea; la religión y la filosofía resultan mucho más convenientes para este propósito, puesto que no permanecen apegadas a lo sensible.

Por último, también los diferentes estilos artísticos -simbólico, clásico, romántico- y las artes singulares, son ordenados a priori por Hegel en el marco de un sistema conceptual de la historia del arte, arquitectónicamente construido; en realidad, la sucesión misma de los estilos se halla prefijada desde toda la eternidad en el seno del Absoluto, por lo que el desarrollo temporal de las artes no hace sino desplegar un plan previamente establecido, mediante una deducción lógica que sigue fielmente las determinaciones conceptuales de la Idea⁶³.

5º) La estética metafísica no se agota, como es sabido, en la obra de Hegel; aunque los nuevos fenómenos descubiertos mostraban con toda claridad el error de pretender resolver todas las dificultades de la estética a partir de un único principio, se siguió construyendo tozudamente sistema tras sistema, todos los cuales fracasaron de manera estrepitosa⁶⁴. No obstante, la estética idealista prolongó sus efectos hasta bien entrado el siglo XX, influyendo en el neoidealismo italiano y la estética de la expresión.

Así, todavía para G. Gentile la estética es una parte integrante del sistema general de la filosofía del espíritu, en el que el arte representa una más de las múltiples expresiones de la Subjetividad pura o del Espíritu Absoluto. También B. Croce, por su parte, considera la estética y el arte como un momento primario, todavía no lógico-conceptual, sino solamente intuitivo-expresivo, dentro del desarrollo del Espíritu Universal⁶⁵.

b₁.3) Crítica de Hartmann:

Para Hartmann, en el terreno de la estética, igual que sucede en el resto de la filosofía⁶⁶, resulta insostenible la pretensión de crear un sistema conceptual "desde arriba", toda vez que los fenómenos siempre se muestran más ricos y complejos que los conceptos con los que se trata en vano de abarcar su infinita diversidad.

Todos y cada uno de los sistemas arriba citados caen en alguno de los típicos errores cometidos por las filosofías de este género, como son: 1) partir de una homogeneidad de principios; 2) establecer una separación radical entre mundo "verdadero" ideal y mundo "aparente" sensible; 3) separar los principios explicativos de lo concreto que conforman; 4) formular explicaciones abstractas, formales o conceptuales; 5) acudir a la teleología como factor unificador de los fenómenos; o, en fin, 6) postular una armonía forzada entre ellos, por dispares que puedan ser⁶⁷.

Estas son, en resumen, las principales transgresiones categoriales cometidas por la estética metafísica:

1ª) En primer término, resulta erróneo hacer de la intuición estética una vía de aprehensión de lo Divino ideal (Platón, Plotino), el órganon de la filosofía (Schelling), o sostener que existe una identidad perfecta entre filosofía y

poesía (Romanticismo).

También parece exagerado afirmar que el artista está más capacitado que el científico o el filósofo para penetrar con su conocimiento en los profundos misterios de la Naturaleza y el Espíritu; tal afirmación se basa en un prejuicio, de carácter básicamente antropomórfico, por el que se piensa que puede establecerse un paralelismo entre la esencia del Universo y el Yo creador, en virtud del cual éste tendría un acceso privilegiado al núcleo metafísico de la realidad. Lo cierto es que tal paralelismo no viene avalado por fenómeno alguno⁶⁸.

2ª) Por otra parte, no parece lícito tampoco aplicar a la estética un modelo de razonamiento procedente del campo de la lógica, como sucede en el caso de Hegel; puesto que el pensamiento abstracto y la contemplación intuitiva obedecen a leyes completamente diferentes: las leyes lógicas del pensamiento son universales y se aplican a cualquier objeto posible, con independencia de cuál pueda ser su naturaleza individual; en cambio, aunque es cierto que también existen algunas leyes generales en estética, normalmente en este campo la legalidad hace referencia a un objeto individual o a una obra única. Aquí, menos que en ningún otro dominio de objetos, es posible aplicar un cómodo esquema formal (por ejemplo de tipo dialéctico), que permitiese comprender de inmediato las leyes que rigen los fenómenos. Cabe la posibilidad, desde luego, de que exista una aprehensión intuitiva de alguna de esas leyes individuales; pero nunca podrá reducirse la teoría estética a un simple análisis conceptual, puesto que, como queda dicho, un análisis de esta especie es inevitable que sea abstracto, y por tanto inadecuado para abordar la naturaleza de lo Bello⁶⁹.

Así pues, es preciso rechazar de una vez por todas el "intelectualismo que desde tiempo inmemorial se adhiere a las reflexiones de la estética"⁷⁰. El elevado grado de

irracionalidad de los objetos estéticos⁷¹ y su resistencia a integrarse en esquemas conceptuales prefijados, dan al traste con la pretensión de la estética idealista de alcanzar un conocimiento completo de todos los principios, leyes y categorías que los determinan. Cualquier intento de enfrentarse con seriedad a los problemas que plantea lo Bello ha de renunciar a la noción de sistema, y reconocer que en esta esfera existe también un "resto problemático irresoluble" (unlösbares Problemrest)⁷².

3ª) Por otra parte, hay que denunciar el predominio del pensar teleológico, tanto en las estéticas metafísicas de la Antigüedad como en el Idealismo moderno. Dicha teleología ha conducido a formular una serie de afirmaciones, todas ellas igualmente arbitrarias, como son las siguientes: a) considerar la belleza del Universo como fruto del orden y disposición a fin que en él ha introducido el Artista Divino (estética clásica y cristiana); b) equiparar arte y filosofía (Románticos), por ser ambos la meta final de un único proceso creador poético que atraviesa toda la realidad; b) elevar al arte sobre la filosofía, pensando que en él culmina la serie de manifestaciones que atraviesa en su desarrollo el Yo transcendental (Schelling); o, por último: c) subordinar el arte a la filosofía, viendo en él una manifestación espiritual de rango inferior, que, incapaz de desprenderse de lo sensible (Platón, Hegel), no ha llegado aún al fin supremo hacia el que tiende todo el desarrollo espiritual: la manifestación perfecta de la Idea, por lo que se trata de una etapa que ese desarrollo ha dejado ya atrás⁷³.

Hartmann, sin embargo, renuncia desde el primer momento a cualquier interpretación teleológica de la estética. El hecho de que el arte esté relacionado con lo sensible, no implica que sea un momento superado del proceso teleológico en que se despliega el Espíritu Absoluto; además, tampoco tiene sentido la tesis según la cual el pensamiento conceptual abstracto tendría preeminencia sobre la intuición estética,

por estar más cerca del fin de un proceso lógico previamente establecido; para nuestro filósofo, la superioridad del arte va a radicar, precisamente, en que no abandona el ámbito de lo sensible, como lo hace el pensamiento especulativo. Por ello, la contemplación estética y el arte superan, en cierto modo, a la reflexión intelectual y a la filosofía a la hora de reflejar la estructura del Ser, incluso en sus aspectos irracionales, al establecer una relación entre sujeto y objeto diferente a la del conocimiento, en función de la cual la estructura óptica profunda del objeto se revela inmediatamente ante el espíritu del sujeto⁷⁴.

4ª) También parece injustificada la reducción que lleva a cabo la estética metafísica del campo de los fenómenos estéticos, al centrarse única y exclusivamente en el problema de lo Bello (salvo en casos como el de Rosenkranz). Pues existen, de hecho, multitud de fenómenos estéticos que no pueden ser calificados de "bellos" y que, no obstante, tienen perfecto derecho a ser incluidos en una reflexión estética; así sucede con lo Feo, o con muchos objetos que poseen valores estéticos individuales, que no cabe identificar con la Belleza, la Sublimidad, o cualquier otra categoría estética general (piénsese en muchas obras del arte moderno que, a menudo, poseen cualidades estéticas inclasificables, como sucede, por ejemplo, con las piezas de música concreta o electroacústica). Por lo demás, ya vimos en la Sección anterior que, para Hartmann, lo Bello no es tanto la categoría fundamental de la estética, como un término genérico bajo el que se clasifican predicados estéticos muy diversos⁷⁵.

5ª) La estética idealista partía, en muchas ocasiones, de una metafísica del genio inspirada en una imagen del mundo que no puede ser comprobada; en ella la labor creadora de la realidad, que lleva a cabo el Yo absoluto, tendría su continuación, como se indicó anteriormente, en la creatividad del gran artista individual. Hartmann rechaza de plano admitir afirmaciones de este tipo en una estética

madura, puesto que nada resulta tan misterioso como la esencia de la creatividad -en la que hay que ver un auténtico "milagro" (Wunder), plagado de "objetos metafísicos" (metaphysische Gegenstände)⁷⁶-, por lo que resulta sumamente difícil comprobar las hipótesis que pretenden explicarla.

6ª) Grave defecto de la estética especulativa ha sido, asimismo, anticipar un método que guíe la investigación, en vez de partir de las peculiaridades que muestran los fenómenos en este sector del Ser, planteando luego el método que pareciese más adecuado para analizar su estructura⁷⁷. Presentar el método por adelantado hace que la investigación transcurra por cauces preestablecidos, y pase por alto todo aquello que no se ajuste de inmediato a los presupuestos metodológicos iniciales. Se explica así la rigidez que caracteriza a los grandes sistemas estéticos del Idealismo, a pesar del ingenio con que muestran haber sido contruidos.

7ª) Las estéticas de cuño metafísico han oscilado siempre entre dos interpretaciones extremas de los fenómenos, ambas completamente unilaterales y equivocadas: bien adoptan un punto de vista inspirado en el concepto de "Naturaleza", haciendo que la belleza creada por el ser humano sea el producto de una simple imitación de modelos eternos; o bien se centran exclusivamente en la idea de "Espíritu" y los productos artísticos por él creados, con lo que la belleza del mundo y la Naturaleza quedan relegadas a una posición marginal. En este último caso, el error radica en anteponer arbitrariamente a los fenómenos estéticos concretos algo así como un "Espíritu Absoluto", una "Inteligencia inconsciente" o una "Razón Absoluta", y sostener que la belleza de tales fenómenos dependería del grado de claridad con que en ellos aparece el contenido espiritual. Así, las manifestaciones de la Naturaleza, aunque también serían expresiones de la Razón o del Espíritu Absoluto, significan un grado muy inferior de transparencia espiritual frente a la obra de arte producida por el espíritu humano, por lo que el análisis estético no

debe nunca molestarse en dedicar mucho tiempo a su estudio⁷⁸.

8ª) No menos importante es otra transgresión, cometida por las estéticas construidas especulativamente "desde arriba", a la hora de abordar la distinción entre contenido y forma en el arte: todas ellas privilegian, por regla general, el contenido espiritual que en él se representa, frente a la forma mediante la que dicho contenido es plasmado, a la que se considera un factor secundario, subordinado, que sólo hay que tener en cuenta en la medida en que deja aparecer más o menos claramente el contenido espiritual-ideal. Con ello "no se reconocen la importancia de la autonomía y el valor propio de la forma -característicos de todo logro artístico"⁷⁹, y se pasa por alto que la "conformación artística" (*künstlerische Formgebung*) es tan importante como el contenido espiritual configurado, si bien es evidente que responde a principios constitutivos claramente diferenciados de éste⁸⁰.

9ª) Las estéticas especulativas suponen, además, que los fenómenos estéticos dependen esencialmente de contenidos éticos o religiosos (así sucedía en Platón, en las estéticas medievales o en Hegel). Ahora bien, que en el arte se expongan frecuentemente contenidos de esta clase, no implica que éste se halle al servicio de la ética o la religión.

Es cierto que el arte permite al hombre plasmar "grandes ideas" (*grosse Ideen*), es decir, ideales de todo tipo que pueden mover al espíritu humano. Se explica así que las ideas religiosas y morales hayan encontrado siempre un cauce de expresión en las artes. Ahora bien, no sólo el valor estético de las obras que portan esas ideas es independiente de su contenido moral y religioso, sino que sería completamente falso concluir, a partir de la asociación histórica entre arte, moral y religión, una subordinación del arte a estas últimas. No está nada claro que los contenidos religiosos pasen de ser simples productos ilusorios del

espíritu humano, basados en los prejuicios antropomórficos propios del pensar teleológico o, todo lo más, expresiones simbólicas de valores morales borrosamente intuitivos; asimismo, tampoco parece correcto afirmar que el arte sirve únicamente para plasmar valores morales, pues es evidente que en las obras artísticas pueden encontrar expresión valores de toda índole⁸¹.

10ª) Ya dijimos en otro lugar, que los valores estéticos son inherentes a una relación de manifestación o de aparición de la estructura ontológica de un objeto ante un sujeto contemplador⁸². En este sentido, otra deformación cometida por la estética idealista estriba en suponer que lo que aparece ante el sujeto es siempre algo ideal, y especialmente ideal-ético⁸³. Pero, como afirma Hartmann, "lo que aparece no necesita ser un ideal ético o de otro tipo"⁸⁴, sino que puede ser perfectamente también el conjunto de categorías reales que constituye un objeto concreto o, como hemos señalado en el punto anterior, cualquier otro tipo de valores. Lo único que importa para la constitución de un objeto estético es que la estructura ontológica del ente contemplado aparezca, tanto en su dimensión ideal como real, ante el espíritu que lo contempla.

11ª) Hay que destacar el acierto de la estética idealista, al haber señalado la relación del "aparecer" como la clave de toda la teoría estética; pero, lamentablemente, las expresiones que emplea para describirla inducen a error; pues suelen identificar el término "aparecer" con "engaño" o "ilusión"⁸⁵. No es este, sin embargo, el sentido que el término "aparecer" (erscheinen) debe tener, si queremos que sea de utilidad para explicar los fenómenos estéticos. Pues es evidente que, cuando la contemplación estética apunta a un objeto, "lo que aparece" (das Erscheinende) ante el contemplador es siempre la estructura ontológica del objeto contemplado, que constituye algo positivamente dado, y no se trata en absoluto de una simple "apariencia" (Schein)

engañososa. Y lo mismo sucede en el caso de la obra de arte: aunque el contenido espiritual que en ella aparece sea un ente imaginario, se encuentra dotado, no obstante, de una cierta consistencia óptica, que no nos permite considerarlo como si fuese algo inexistente⁸⁶.

12ª) La estética metafísica, sobre todo la inspirada en el platonismo, suponía, además, que el artista debía centrarse en la contemplación de las Ideas, o arquetipos eternos universales, e imitarlos posteriormente, conformando la materia según esos modelos. A juicio de Hartmann, esta tesis supone limitar en exceso la labor creadora del artista. Aunque la estética especulativa veía en esa imitación de lo ideal la peculiar grandeza del creador, lo cierto es que la sujeción a una tarea puramente imitativa disminuye su originalidad en gran medida, al quedar su papel reducido al de ser un simple vocero del mundo de las Ideas y, en último término, de la Divinidad.

En realidad, la tarea del artista no se limita nunca a llevar a cabo una imitación de lo ideal existente en sí⁸⁷. Siguiendo sus planteamientos generales, ya mencionados, en torno al valor estético, Hartmann considera que el valor de un objeto artístico depende básicamente de que el contenido ontológico que encierra ese objeto aparezca ante el sujeto que lo contempla; ahora bien, parece claro que normalmente dicho contenido, sea ideal o real, se encuentra plasmado en la obra de arte en forma de un trasfondo puramente posible o meramente irreal, carente de ser en sí, que es configurado por el artista con total libertad.

Obsérvese que el resultado que obtiene Hartmann, al basar la capacidad creadora del artista en la categoría de la libre posibilidad, es la potenciación del ámbito creador del hombre a niveles completamente desconocidos para estéticas anteriores, puesto que,

"... si... ponemos la esencia de lo bello no en lo que aparece, sino en la aparición misma..., se eleva de golpe... [el] rendimiento creador en el hacer del artista hasta una altura considerable, se dispara hacia arriba, por así decirlo, y se convierte en lo principal de la obra hecha"⁸⁸.

Se devuelve con ello al artista la libertad creadora, que le había sido arrebatada por la estética especulativa, eximiéndole de la monótona tarea de plasmar materialmente los contenidos ideales arquetípicos que pudiera intuir; el artista puede ahora crear el contenido de su obra, yendo más allá de cualquier imitación, puesto que en él se da un "ver autónomo de lo ideal" (das autonome Erschauen des Ideenhaften)⁸⁹ que, por incluir puras posibilidades irreales, trasciende todo ente dado, tanto a nivel real como ideal.

13ª) Finalmente, es menester desechar el presupuesto fundamental del que partía invariablemente la estética metafísica: la separación entre un "mundo "verdadero" ideal y el mundo "aparente" de formas sensibles en las que aquél se plamaría. Esta separación suprime de raíz cualquier pretensión de autonomía por parte de la estética, para convertirla en un apéndice del Absoluto, ya que, en último término, el valor de los objetos bellos depende aquí exclusivamente de la capacidad que ostenta su superficie sensible para manifestar la Idea⁹⁰.

En consecuencia, cualquier proyecto futuro de teoría estética, sin dejar nunca de lado el componente ideal que entra a formar parte de los objetos bellos, deberá comenzar por devolver sus derechos a la vertiente sensible de éstos, pues sólo así podrá alcanzar esta disciplina el nivel de independencia que le corresponde.

* * * * *

b₂) Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por las estéticas relativistas, subjetivistas, experimentales, psicologistas e historicistas (la estética "desde abajo"). Crítica de Hartmann⁹¹.

Las deformaciones y transgresiones de límites categoriales que han cometido aquellas estéticas que se proponían resolver todos los problemas "desde abajo", no son menos graves que las expuestas en el apartado anterior. El rechazo de la estética metafísica condujo a la exageración de condenar radicalmente cualquier pretensión de sistematicidad⁹², y a caer de lleno en posiciones subjetivistas, psicologistas e historicistas, todas ellas incapaces de ir más allá de la simple recolección de datos aislados, al no ofrecer un entramado ontológico sólido en el que apoyarlos.

1º) Posturas de este tipo resultan conocidas desde la Antigüedad clásica: en la Sofística y el Epicureísmo, por ejemplo, la Belleza quedaba situada en el plano del simple placer subjetivo; los escépticos, por su parte, negaban la posibilidad misma de llegar a conocer nada que hiciese referencia a los valores estéticos⁹³.

Más tarde, los principales pensadores del siglo XVII -Pascal, Malebranche, Spinoza, Leibniz, P. Nicole, La Rochefoucauld, La Bruyère, Saint-Évremond, Th. Hobbes...- defenderán el subjetivismo como la única postura coherente en estética, al considerar que lo bello es producto de la imaginación, capacidad mental inferior que, además de no ofrecer conocimiento alguno, está sujeta a apreciaciones irracionales⁹⁴.

2º) La tendencia de la estética a centrar la atención en la experiencia del sujeto individual fue común durante el período ilustrado, especialmente en el pensamiento anglosajón. Para F. Hutcheson, H. Home of Kames, A. Smith, Lord Shaftesbury, D. Hume, E. Burke, J. J. Bodmer, J.

Breitinger, entre otros, la imaginación como capacidad psíquica capaz de fabricar mentalmente mundos posibles, y el placer estético que proporciona, constituyen las categorías fundamentales de la estética⁹⁵. Las consecuencias inmediatas de esta posición fueron, por un lado, la liberación del sujeto, que tiende ahora a exigir sus derechos en el terreno estético, prescindiendo de cualquier clase de reglas (genio); y por otro, la identificación del "problema de lo bello" con el "problema del gusto", al que se considera un "estado psíquico específico e irreducible"⁹⁶. Surge así una "estética del espectador", que pretende ser empirista e inductiva⁹⁷, e intenta descubrir las leyes psíquicas que rigen los fenómenos estéticos partiendo de los sentimientos individuales de simpatía o repulsión, placer o displacer, agrado o desagrado⁹⁸, suscitados en el ánimo al contemplar un objeto bello. Aunque para algunos autores, como Hutcheson o Burke, el goce estético debe ser desinteresado, otros, con Hume a la cabeza, plantean un modelo de estética sensualista, hedonista e incluso utilitarista⁹⁹.

3º) Tras el fracaso de la estética del Idealismo alemán, y la posterior renuncia a formular sistemas absolutos¹⁰⁰, el concepto de una estética "transcendental", entendido como un estudio de las condiciones categoriales que hacen posibles los fenómenos estéticos, fue completamente abandonado, en favor de un análisis inductivo de las vivencias particulares que tienen lugar en la mente del creador y del contemplador de lo bello, o un examen de los múltiples datos histórico-sociales que rodean la aparición de una obra de arte, con la esperanza de extraer a partir de ellos algún tipo de generalización empírica¹⁰¹. Las aspiraciones científicas de la estética condujeron, por consiguiente, a su fraccionamiento en diferentes ciencias dispersas, cada una de las cuales trataba de abordar los fenómenos estéticos desde las más variopintas perspectivas metodológicas¹⁰².

4º) A nivel psicológico y experimental, por ejemplo,

se planteaba llevar a cabo un estudio de las vivencias estéticas, penetrando en los procesos psíquicos que acompañan a los actos de contemplación y creatividad. Será G. Th. Fechner quien, al oponer a la estética construida "desde arriba" (von oben) una estética fundada "desde abajo" (von unten), sienta las bases de este nuevo enfoque, a todas luces parcial y sesgado¹⁰³. Para este autor es la psicofísica la ciencia encargada de evaluar en términos matemáticos las variables que entran a formar parte de las vivencias estéticas, permitiendo así formular las leyes psicológicas que las constituyen.

5º) La Einfühlung tomará el relevo de estos intentos de fundar la estética sobre presupuestos psicológicos, armonizándolos con los restos aprovechables del idealismo germano¹⁰⁴.

Esta corriente trata, por vez primera, de superar las unilateralidades de las teorías estéticas anteriores, uniendo el punto de vista subjetivo y el objetivo. Como es sabido, para la estética de la Einfühlung, la constitución de los objetos da lugar a una reacción subjetiva emocional, que es proyectada luego hacia tales objetos, que pasan de inmediato a cobrar valor estético. En lo que se refiere al terreno específico del arte, el acto estético se reduce para esta línea de pensamiento a un proceso por el cual el artista reacciona primero sentimentalmente ante un objeto o suceso, transvasando luego tales sentimientos a una formación material, al imprimirle una determinada conformación, de modo que ésta sugiere posteriormente en el sujeto que la contempla emociones idénticas a las que él experimentó.

Sin embargo, parece evidente que tampoco la Einfühlung supo salir del paradigma psicologista y siguió viendo en la estética un estudio de las leyes de la vida psíquica individual que rigen la percepción de la belleza¹⁰⁵. Pues, según sus postulados, la proyección de emociones en el

objeto estético parte exclusivamente del sujeto, con lo que esta teoría anula de raíz cualquier posible autonomía de dicho objeto. De ahí que la Einfühlung interprete la experiencia estética invariablemente en términos psicológicos: a) como una animación del objeto, consistente en trasladar a este las sensaciones cinemáticas o el dinamismo interno del sujeto¹⁰⁶; b) como una replección psicológica, que presta al objeto las propiedades espirituales de la personalidad del sujeto¹⁰⁷; c) como una expansión o afirmación de la vitalidad del individuo, a partir de una determinada forma del objeto, vitalidad que el sujeto transfiere luego a éste¹⁰⁸; o, en fin, d) como la captación sentimental, por parte del artista, de lo típico y esencial humano, que es proyectado luego al objeto a través de medios simbólicos evocativos y asociativos¹⁰⁹.

6º) La otra gran tendencia dentro de la estética construida "desde abajo" se inspira, como se dijo anteriormente, en la investigación sociológica o histórica. Desde este enfoque, la estética se concibe como un puro y simple registro de datos sociales o históricos, a partir de los cuales se pretende inferir leyes generales, aplicables a todos los fenómenos.

El problema es aquí que resulta imposible superar el salto que media entre lo particular -es decir el hecho histórico-social concreto- y una ley universal, que debe ser válida para todos los casos posibles de un determinado fenómeno. De ahí que estas tentativas culminen casi siempre en "una disolución de la estética en los fragmentos de la investigación sociológica empírica del arte"¹¹⁰.

7º) Más seria resulta, sin embargo, la propuesta de abordar el contenido de la estética desde las denominadas "ciencias del espíritu", adoptando una perspectiva que cabría definir como "histórico-transcendental". El principal representante de este punto de vista es W. Dilthey. Para este autor, las ciencias del espíritu tendrían por objeto estudiar

las condiciones que hacen posibles en general, tanto las vivencias humanas, como su plasmación en obras y hechos, con el fin de llegar a comprenderlas en su radical individualidad.

Para ello debe tenerse en cuenta que, además de su aspecto sensible externo, las obras creadas por el hombre poseen una dimensión interna espiritual, que constituye su sentido, sentido que es menester desvelar¹¹¹.

El arte sería una más de las formaciones materiales en las que objetivan los hombres un sentido, es decir, la "concepción del mundo", que se ha formado en su espíritu en cada momento histórico. El surgimiento de esa concepción del mundo en el espíritu vendría determinada por la reacción psíquica del sujeto ante el mundo externo, es decir, por el conjunto de sus vivencias¹¹². Esa constelación de vivencias, convenientemente seleccionadas y filtradas por el artista, con la intención de destacar los aspectos esenciales de la vida, pasa luego a plasmarse a nivel simbólico en la obra de arte¹¹³, formando la unidad de sentido, que integra su contenido¹¹⁴.

Ahora bien, las vivencias del artista están condicionadas históricamente por las vivencias y la concepción del mundo de su época; de ahí que en la obra de arte queden plasmadas no sólo las vivencias particulares del que la ha creado, sino también las "coordenadas psíquicas" vigentes durante un determinado período histórico en la mente humana.

Para Dilthey, sólo un método que permita comprender esas vivencias¹¹⁵ tendrá acceso al significado encerrado en la obra y permitirá al espíritu comprenderse a sí mismo, es decir, entender lo que él mismo ha creado¹¹⁶.

Crítica de Hartmann:

Al igual que ocurría con las estéticas construídas "desde arriba", las estéticas positivistas, tanto

psicologistas como historicistas, fracasan en su intento de resolver todos los problemas estéticos partiendo de principios que se muestran adecuados únicamente para comprender algunos sectores del campo de los fenómenos, pero que resultan absolutamente ineficaces en el momento en que intentan extender su ámbito de aplicación más allá de ellos.

1º) La mayor parte de estas interpretaciones unilaterales de los fenómenos parten de la idea de que la estética ha de centrarse exclusivamente en un estudio de los procesos anímicos y más concretamente de los procesos psíquicos que tienen lugar en la mente humana durante la creación o contemplación de un objeto dotado de valor estético. Desde luego que, para hacer justicia a los fenómenos estéticos, parece necesario analizar los actos contemplativos o creadores, sin los cuales es imposible construir una teoría estética sólida¹¹⁷. Pero, según Hartmann, no debe olvidarse que un análisis puramente psicológico no permite describir con precisión ni el objeto estético ni sus valores, que son objetivos y poseen un ser propio, que no depende en absoluto de la constitución psicológica del sujeto¹¹⁸.

Las teorías expuestas coinciden en considerar lo bello, no como una "condición" (Beschaffenheit) del objeto que afecta a su forma o a su contenido, sino como un "comportamiento" (Verhalten) o un "estado" (Zustand) del sujeto, que, al ser proyectado en el objeto, crea, por decirlo así, la belleza de éste¹¹⁹; de manera que más que gozar el objeto bello, podría decirse que el sujeto "se goza" a sí mismo en él, lo que contradice por completo las evidencias que nos ofrecen los fenómenos. Parece claro, por el contrario, que la belleza se halla en el objeto y no en los actos con los que se lo aprehende. Y, aunque es verdad que la captación de tal belleza depende ciertamente de esos actos, no estamos autorizados en modo alguno a subjetivizar o psicologizar totalmente la relación estética¹²⁰.

2º) Por otra parte, las estéticas construidas empíricamente no son capaces de elaborar una teoría que presente principios estéticos universalmente válidos, puesto que, al recaer en ellas todo el peso del análisis en el estudio del psiquismo individual, o en la simple descripción de hechos socio-históricos particulares, que son infinitamente variados y cambiantes, el estudio se hace improductivo a nivel conceptual, al permanecer apegado siempre al ámbito de lo concreto. Este camino anula, según Hartmann, la posibilidad misma de la estética y la conduce a un auténtico "callejón sin salida" (Sackgasse)¹²¹.

3º) La perspectiva de estudio inaugurada por Dilthey, parece ofrecer, en principio, la posibilidad de fundamentar firmemente la estética, ya que, como dijimos, hace referencia a un planteamiento transcendental. Sin embargo, el análisis de Dilthey, aunque rico en sugerencias, es una vez más inadecuado, porque sigue confiando en la validez de un estudio psicológico de las vivencias del sujeto¹²² para comprender el sentido de las obras de arte.

Dilthey parece olvidar que existen estructuras categoriales de orden espiritual que determinan, tanto la creatividad artística, como la contemplación estética, y que la misión de la estética es descubrir mediante un análisis ontológico esas estructuras, a las que jamás podrá accederse partiendo de simples presupuestos psicológicos o históricos, porque son universales y objetivas¹²³. Por eso, la estética que propone Dilthey, "por mucho que bucee en las profundidades de la psicología nunca se llenará con esas universalidades y valideces que busca con tanto ahínco"¹²⁴. Su reflexión acaba por desembocar en un relativismo estético, y sus análisis terminan por perderse en medio de una multiplicidad de detalles anecdóticos, que no aportan nada al conocimiento de los rasgos ontológicos generales que constituyen el espíritu humano y sus producciones.

Es evidente que las limitaciones que pesan sobre la estética presentada por Dilthey se deben, sobre todo, al sentido que en ella tienen conceptos como "vivencia" o "espíritu" que, a pesar de su planteamiento inicial, no son concebidos nunca a nivel ontológico-transcendental, sino dentro de un modelo científico-positivista de investigación, de reconocida eficacia en el ámbito de la ciencia natural, pero que resulta a todas luces insuficiente para fundamentar la estética¹²⁵.

42) Por último, también cabe indicar imprecisiones en el "método del comprender", sobre el que pretende Dilthey construir su estética: no es un método basado en conceptos generales, como el de las ciencias positivas, ya que lo que se trata de comprender es siempre un fenómeno humano concreto. De manera que sólo la intuición permite penetrar en el sentido espiritual que en él se encierra; pero ello requiere unas dotes geniales, que no todos los investigadores poseen al nivel que seguramente poseía el propio Dilthey¹²⁶.

Además, la estética de Dilthey cae en el error, tantas veces repetido, de anticipar el método al inicio de la investigación, sin aclarar las condiciones ontológicas que hacen posible la comprensión de los objetos artísticos creados por el espíritu.

Precisamente, una de las tareas más apremiantes que debe emprender una estética que se apoye en los postulados de la ontología crítica ha de ser mostrar cuáles son tales condiciones¹²⁷.

* * * * *

b₃) Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética de la expresión. Crítica de Hartmann.

Como es sabido, la estética de la expresión tiene su más eximio representante en B. Croce. También él parte de una tesis parcial, desde la que cree poder dar cuenta de todos los problemas: la estética se basaría en un peculiar modo de conocimiento, el conocimiento intuitivo de lo individual¹²⁸, que difiere del conocimiento universal lógico en la medida en que se basa en la percepción, la imaginación y el sentimiento. Ambos tipos de conocimiento son, no obstante, medios que permiten al hombre alcanzar una representación global del Universo, aunque la aprehensión intuitiva del mundo difiere de la conceptual en que ve al mundo "sub specie intuitionis"¹²⁹.

El conocimiento que resulta de la captación intuitiva de la realidad, se plasma mediante lo que Croce denomina "expresión"¹³⁰, actividad creadora que permite al hombre liberarse de las impresiones que gravitan sobre su espíritu, destacándolas de sí mismo. Es la unidad de la expresión la que confiere belleza a la obra de arte, por lo que, según Croce, cabe identificar, en última instancia, los conceptos de "expresión" y "belleza"¹³¹.

Crítica de Hartmann:

Las limitaciones conceptuales del modelo estético propuesto por Croce son evidentes:

1ª) Es cierto que hay un momento expresivo en la experiencia estética, toda vez que en el objeto bello existe siempre una expresión "de la vida, del alma, de lo humano, de lo espiritual, de lo significativo,... del sentido, de la finalidad o del valor"¹³². Pero no por ello estamos autorizados a identificar "belleza" y "expresión", ya que, aunque todo lo

bello es expresión, no cualquier tipo de expresión es bella.

2ª) Además, la estética de la expresión vuelve a caer en las dificultades que caracterizaban a las estéticas del contenido¹³³, al pasar por alto las esenciales relaciones que se establecen en el terreno de la estética entre la forma y el contenido expresado.

3ª) Por último, la estética de la expresión no aclara cómo se plasma lo expresado en la obra de arte, ni las condiciones ontológicas que han de cumplirse para que dicha plasmación sea posible.

b₄) Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética transcendental y la estética formalista. Crítica de Hartmann.

1ª) Los antecedentes de la estética transcendental se hallan en el pensamiento racionalista de los siglos XVII y XVIII, que, al establecer injustificadamente una conexión entre los conceptos de "conocimiento" y "contemplación estética", por un lado, y "belleza" y "verdad", por otro, reducía la estética a una modalidad confusa e inferior del conocimiento¹³⁴. Así, para G. W. Leibniz, la belleza surge en el momento en que la perfecta armonía que rige en el Universo -prefijada teleológicamente por el entendimiento divino- aparece ante un contemplador. Al captar en lo sensible la perfección del cosmos, se suscita en el espíritu del hombre el sentimiento de belleza. Sin embargo, este conocimiento, por basarse en percepciones confusas, es muy inferior al que se apoya en ideas claras y distintas, es decir, al proporcionado por conceptos abstractos¹³⁵.

2ª) La idea leibniziana de "percepción o conocimiento confuso" como fundamento de la contemplación estética, es el punto de partida del concepto de "analogon rationis", formulado por A. G. Baumgarten; es decir, un tipo de conocimiento sensible o prerracional, a medio camino entre

la percepción del objeto concreto y el conocimiento conceptual abstracto. La aprehensión estética de los objetos sería, por consiguiente, una especie de gnoseología inferior¹³⁶. El conocimiento estético tendría claridad "extensiva", pero no "intensiva", como el conocimiento racional abstracto; sin embargo, mientras que éste último opera una reducción de la complejidad del ente, al abstraer de él todo lo que no sea pura forma lógica, alejándose de la sensibilidad, el conocimiento estético nos pondría frente al ente singular, mostrando plenamente su estructura ontológica¹³⁷. Resultaría así que la aprehensión estética del objeto, más que oponerse al conocimiento conceptual del mismo, lo complementa, perfeccionándolo en aquellos aspectos que en él resulten deficientes, de manera que sólo a través de los sentidos y la percepción estética podría captarse inmediatamente la perfección y belleza de la estructura de un ser en su integridad¹³⁸.

3º) Kant, por el contrario, niega que la experiencia estética proporcione conocimiento alguno¹³⁹, y busca otro ángulo desde el que abordar el problema de la belleza, inaugurando un estudio de la estética desde un punto de vista transcendental, en el que trata de establecer las condiciones universales bajo las cuales puede convertirse un ente cualquiera en objeto de contemplación estética¹⁴⁰. Pero, lamentablemente, una vez más, prejuicios teóricos previamente establecidos hicieron imposible una descripción correcta e imparcial de los fenómenos, y Kant optó por imprimir a la estética una dirección desviada, en la que el citado planteamiento transcendental se interpreta exclusivamente desde una perspectiva idealista, subjetiva y formal. De ahí que la investigación kantiana se centre en el juicio del gusto, el sentimiento del goce estético, y en la forma que han de tener los objetos para ser juzgados como bellos.

Para Kant, como es sabido, el juicio estético va ligado a la representación de un sujeto que aprehende un

objeto como conforme a fin, aunque sólo según su forma, sin que pueda indicarse en él voluntad alguna que se proponga fines¹⁴¹. La belleza de un objeto no sería sino "la forma de la finalidad en un objeto, en cuanto es perceptible en él sin la representación de un fin"¹⁴². El objeto bello -tanto natural como artístico- es aquel cuya percepción suscita en el que lo contempla la apariencia de una finalidad interna o autodeterminación por la libertad, aunque, en realidad, sólo un ser dotado de voluntad libre puede autodeterminarse y proponerse fines¹⁴³.

4º) El neokantismo acentuará los defectos de la estética kantiana, al incluir esta disciplina en el marco formal de un sistema de la filosofía crítica, que se extiende a todos los aspectos de la cultura¹⁴⁴. Con ello se pasa por alto la complejidad de los fenómenos estéticos, que se ven literalmente absorbidos por un formalismo vacuo y abstracto. Las transgresiones categoriales son tan graves, que H. Cohen propone incluir la estética en la lógica, entendida como el conjunto de leyes a priori que, desde el sujeto transcendental, determinan cualquier experiencia de la conciencia y el sentimiento estético en particular. P. Natorp, por su parte, concibe la estética como una simple lógica de la producción artística¹⁴⁵.

No obstante, el neokantismo llevó a cabo interesantes análisis en torno al problema de la fantasía creadora, como aquella facultad mental en la que se armonizan el deber ser o imperativo moral (lo ideal) y el ser real: los objetos estéticos cumplirían, así, la importante función de salvar la distancia que existe entre el mundo moral y el mundo efectivamente existente, formando un mundo intermedio, imaginario, que no tiene pretensión alguna de verdad, pero que permite unificar las exigencias morales de la Idea y la experiencia sensible¹⁴⁶.

5º) El formalismo kantiano será ampliamente

desarrollado posteriormente por los estetas de la "pura visibilidad", encabezados por K. Fiedler¹⁴⁷. Para estos pensadores, el contenido de la experiencia estética resulta casi irrelevante: lo decisivo son las formas puras a priori, semejantes a las planteadas por Kant a nivel gnoseológico, que determinan la visión estética; en el predominio de unas formas de ver la realidad sobre las demás estribaría, en última instancia, la diferencia entre los diversos estilos artísticos existentes¹⁴⁸.

Crítica de Hartmann:

No resulta difícil adivinar las críticas que va a dirigir Hartmann a las teorías estéticas recién expuestas:

1ª) Tanto el idealismo de Kant como sus versiones neokantianas, quedan presos en la trampa del subjetivismo, y pasan por alto el aspecto objetivo de la estética. Es verdad, en efecto, que la versión transcendental del idealismo está en condiciones de superar los defectos del psicologismo¹⁴⁹, ya que es capaz de formular leyes estéticas universales; pero, al adoptar el punto de vista del sujeto o conciencia, dicha transcendentalidad pierde todo sentido, ya que no hace nunca referencia a las propiedades universales (es decir, categoriales) de los objetos estéticos considerados en sí mismos¹⁵⁰.

2ª) A ello debe añadirse que estas teorías no permiten diferenciar con claridad los objetos reales de los objetos estéticos, toda vez que en ellas ambos vienen constituidos invariablemente por el sujeto transcendental. Al no emprender una investigación ontológica que permita clasificar con rigor los distintos modos de ser que existen, olvidan que el "objeto real" y el "objeto estético" poseen modos de ser distintos, y dejan siempre sin aclarar en qué estriba la diferencia entre ambos¹⁵¹.

3ª) Por otra parte, si las estéticas del contenido consideraban el componente formal del objeto estético como un momento subordinado al contenido que se manifiesta a través de él, la estética formalista cae en la exageración contraria, y pasa por alto aquello que se hace presente en el objeto estético, quedándose únicamente con las "cualidades especiales de la presentación misma" (besonderen Qualitäten der Darstellung selbst)¹⁵². Es evidente, desde luego, que la armonía, ritmo, simetría, orden de las partes dentro de la totalidad o la unidad en la multiplicidad -componentes todos de tipo formal- son ingredientes importantísimos del objeto estético, pero también es cierto que, por sí solos, no proporcionan comprensión alguna de dicho objeto¹⁵³.

4ª) Además, decir que la forma es un factor del que participa todo objeto estético no deja de ser una vaga generalidad que, según Hartmann, no roza, ni por asomo, la multiplicidad de problemas que plantea este factor al análisis categorial.

5ª) Por otro lado, "lo bello" no se identifica en modo alguno con "lo que tiene forma", ya que también lo feo la posee a veces; parece evidente, pues, que es necesario incluir entre los componentes de los objetos bellos factores no formales¹⁵⁴.

6ª) Por último, piensa Hartmann que la contemplación, por parte de un sujeto, de la "finalidad sin fin" que muestra un objeto, permite explicar determinados aspectos de lo bello; pero resulta inadmisibles inferir de aquí que la belleza misma deba ser algo de tipo subjetivo. Como Hartmann ha señalado en repetidas ocasiones, hay que ver en ella una propiedad del objeto, aunque para llegar a aprehenderla sea imprescindible, desde luego, la intervención activa del sujeto contemplador.

b₅) Análisis de las transgresiones categoriales cometidas por la estética fenomenológica. Crítica de Hartmann.

Un número elevado de pensadores ha confiado en la capacidad del método fenomenológico para propiciar una "vuelta a las cosas mismas" también en el terreno de la estética, acudiendo a una descripción de los fenómenos estéticos, tal como estos se ofrecen inmediatamente a la conciencia¹⁵⁵.

A causa de la multiplicidad de enfoques adoptados, no resulta fácil delimitar los principales puntos en torno a los cuales se vertebran las reflexiones de la fenomenología sobre el arte y la estética. Con todo, pueden señalarse los siguientes aspectos, compartidos por la mayor parte de los filósofos pertenecientes a esta corriente de pensamiento:

1º) La fenomenología intenta constituir la estética como ciencia estricta, entendiéndola como una exposición descriptiva de la esencia universal de los fenómenos estéticos, equivalente a la que puede llevarse a cabo en otros terrenos, como la matemática, la ética, el derecho, etc. Para ello es necesario suprimir cualquier hipótesis o interpretación de los fenómenos previa a dicha descripción, a fin de liberar la conciencia de cualquier presupuesto que pudiera interferir la intuición de tales esencias.

El modelo de estética propuesto por la fenomenología es, pues, esencialista y descriptivo, puesto que se propone ir más allá de una enumeración superficial de datos aislados o de rasgos psicológicos desperdigados, para centrarse en la investigación de los rasgos universales que contienen los fenómenos estéticos. Expresado en otros términos: la fenomenología pretende presentar los hechos puros sobre los cuales ha de fundarse la estética.

2º) En esta tarea, la estética fenomenológica no procede ni deductiva ni inductivamente, como hacen las teorías

estudiadas en apartados anteriores, sino que sus análisis hacen referencia, de modo inmediato, a las esencias, y a las conexiones de esencias que se establecen en el reino de los objetos estéticos¹⁵⁶. Ambos tipos de "hechos" son conocidos intuitivamente y a priori¹⁵⁷, en la inmanencia de la conciencia, a partir del caso particular observado. Con todo, como indica M. Geiger, dentro del campo de la estética la intuición de esencias debe tener un carácter más dinámico que en los otros campos del análisis fenomenológico, para atender al cambio permanente al que se hallan sometidos los objetos estéticos¹⁵⁸.

La estética fenomenológica ocuparía, por tanto, un nivel intermedio entre la estética construida a priori "desde arriba" y una estética elaborada "desde abajo", a partir de datos empíricos, yendo más allá tanto de la pura deducción a partir de leyes abstractas universales, como de una recolección de casos particulares inconexos. Ello le permite permanecer alejada de todo tipo de sistema especulativo¹⁵⁹, sin renunciar, al mismo tiempo, a la idea de sistematicidad, intentando coordinar todos los conocimientos alcanzados en el marco de un teoría estética global¹⁶⁰.

3º) Ahora bien, la relación estética es, desde un punto de vista fenomenológico, un caso concreto de la relación de intencionalidad, por la cual la conciencia del sujeto apunta a un objeto distinto de ella. Éste último es concebido únicamente como "fenómeno", puesto que su ser queda reducido a la esencia que aparece ante la mente del sujeto, una vez suprimida toda tesis relativa a la existencia real del objeto, fuera de la conciencia que lo mienta. En el caso concreto del objeto estético, se trata, para la mayor parte de los fenomenólogos, del "fenómeno" por excelencia, puesto que en él ni siquiera es necesario suprimir la posición de existencia, toda vez que la conciencia lo constituye de antemano como algo inexistente, imaginario, por lo que su esencia se agota en sí misma, sin remitir a nada más allá de

la pura y simple representación del objeto¹⁶¹.

El análisis debe partir, pues, del acto intencional estético, para describirlo fenomenológicamente.

Lo que se manifiesta en dicho acto es, primeramente, la presencia de dos sectores bien definidos: el sector del objeto dotado de cualidades estéticas, y el sector del sujeto ante el que aparece dicho objeto; entre ambos se establece, en virtud de la intencionalidad, una correlación esencial¹⁶². Con ello, quedan abiertas al estudio dos series de fenómenos estéticos, una "subjetiva" y otra "objetiva", cuya constitución esencial es necesario investigar¹⁶³.

4º) A nivel subjetivo, la estética fenomenológica trata de describir la esencia de aquellos actos en los que se ofrece a la conciencia un objeto dotado de cualidades estéticas¹⁶⁴, bien sean actos contemplativos, actos de goce estético o actos creadores, así como las relaciones que se establecen entre tales actos y el resto de vivencias que componen la corriente de la conciencia¹⁶⁵.

- Todos los actos que mientan un objeto estético se hallan vinculados, mediante una conexión de esencias, con la fantasía, facultad mental que permite la "presencialización" de mundos posibles, situados en un marco espacio-temporal imaginario, desligados del espacio y tiempo reales¹⁶⁶. De ahí que las vivencias que apuntan a los objetos estéticos sean vivencias de ineffectividad, en las que el objeto aparece "neutralizado" mediante una "constitución aparente"¹⁶⁷. Son los que E. Fink denomina "actos mediales", en los que se ofrece ante la conciencia un contenido que resulta ser una mera apariencia o imagen¹⁶⁸.

- Si pasamos ahora al plano de los actos de creación estética, encontramos que la fenomenología los concibe básicamente en términos de una "condensación" de sentimientos,

que pasan a expresarse en una obra; a través de ella el espectador entra en contacto directo con el modo que tuvo el artista de sentirse en el mundo, sin necesidad de un contacto personal con él¹⁶⁹.

- Por último, por lo que se refiere al plano del sentimiento, la vivencia de contemplación estética sería aquella en la que se da en el sujeto lo que R. Ingarden denomina "emoción originaria"; esta emoción se suscita en el ánimo del sujeto al enfrentarse con un objeto que se halla dotado de una serie de cualidades estéticas en relación mutua¹⁷⁰, y culminaría en un estado de "calma contemplativa", mediante el cual se pondría de manifiesto la respuesta emocional del sujeto ante los valores percibidos en el objeto¹⁷¹.

Como puede comprobarse, dentro de este enfoque filosófico el objeto estético carece de definición ontológica propiamente dicha, toda vez que su ser mismo depende absolutamente de los actos intencionales del sujeto. De este modo, la estética fenomenológica haría recaer todo el peso de la experiencia estética en el papel que juega la actividad mental del sujeto, cuyos actos constituyen -por no decir más exactamente: "crean"- el objeto mismo¹⁷².

5º) El otro polo de la relación intencional que se halla a la base de la experiencia estética es, como se indicó, el objeto estético, que habría que concebir como aquel contenido que permanece invariable en medio de la sucesión de los diferentes actos intencionales subjetivos que apuntan hacia él¹⁷³. En realidad, como señala M. Geiger, la "fenomenología de los actos" estéticos no es sino una labor previa al inicio de una "fenomenología de los objetos" que se dan a la conciencia mediante tales actos¹⁷⁴. Ello exige de la estética fenomenológica analizar sobre todo la denominada por Geiger "concentración extrínseca", esto es, aquella actitud en la que el sujeto se encuentra volcado hacia el objeto

contemplado, creado, gozado, etc..., en vez de fijarse sólo en la actitud de "concentración interna", como la estética psicologista, que sólo estudia los actos de respuesta emocional o sentimental que tienen lugar en el sujeto durante la experiencia estética; pues únicamente la primera actitud - es decir, la centrada en el objeto- sería auténticamente estética¹⁷⁵.

En el marco del pensamiento fenomenológico, las principales características del objeto estético serían las siguientes:

- La existencia del objeto estético está "puesta entre paréntesis", por lo que su ser es afín al de las esencias ideales; así pues, las tareas del artista y el fenomenólogo se parecen en la medida en que ambos se ocupan única y exclusivamente de fenómenos puros¹⁷⁶.

- El objeto estético, aunque posee una estructura irreductible a los componentes psicológicos de los actos de fruición o de creación¹⁷⁷ es, no obstante, un objeto puramente "potencial", una simple "superficie fenoménica", de enorme fragilidad, puesto que su ser depende de la capacidad que muestre un sujeto para aprehenderlo¹⁷⁸.

- Por lo que respecta al modo de ser del objeto estético, la fenomenología considera que es irreal, una nada (Sartre), una pura posibilidad (Ingarden), un ente correal (Bense); esto significa que el objeto estético existe sólo en la medida en que se da una base real, sobre la que se apoya la conciencia del sujeto para constituir, a partir de ella, el objeto estético, mediante una vivencia especial "irrealizadora"¹⁷⁹.

- El mundo que nos presenta el objeto estético no puede ser descrito acudiendo a las estructuras propias del mundo objetivo real, sino que habría que definirlo más bien

como una "atmósfera de mundo" que, por su mismo modo de ser, se opone al mundo realmente existente¹⁸⁰.

- El objeto estético, por ser irreal, está directamente relacionado con la imaginación, a la que Sartre concibe como aquella capacidad mental que muestra la libertad de la conciencia para negar el mundo real y mentar el objeto estético como no-siendo¹⁸¹.

- Algunos fenomenólogos admiten, asimismo, que el objeto estético está formado por varios estratos heterogéneos, aunque estrechamente conectados entre sí. Más allá de tales estratos, se hallaría un núcleo significativo, al que Ingarden denomina "Idea", alrededor del cual girarían el resto de los contenidos que se incluyen en el citado objeto¹⁸².

6º) El concepto de "valor" es central en la estética fenomenológica (salvo en los casos de Sartre y Heidegger, que no pueden ser calificados, en sentido estricto, de fenomenólogos). Por ello se la podría definir, en palabras de M. Geiger, como una "estética material del valor"¹⁸³, ya que reconoce la existencia de un apriori sentimental en el sujeto, mediante el cual este accede al mundo de los valores estéticos, al que se concibe, en última instancia, como un conjunto de contenidos objetivos, dotados de un ser en sí propio¹⁸⁴.

7º) La fenomenología, por último, se plantea culminar su investigación formulando una ontología, e incluso una metafísica, que dé cuenta de los problemas de la estética¹⁸⁵. Sin embargo, tal propósito no pasa de ser una loable intención, puesto que ninguno de los principales representantes de esta corriente de pensamiento llegó a presentar una estética fundamentada en su integridad en bases ontológicas, y menos aún una metafísica de los problemas estéticos.

Crítica de Hartmann:

A pesar del enorme avance que supone la estética fenomenológica sobre las estéticas del pasado, por el rigor y seriedad de sus análisis y el rechazo de posturas previamente asumidas, para atenerse a lo puramente dado en los fenómenos, lo cierto es que también hay en ella grandes saltos categoriales y presupuestos dogmáticamente establecidos, que arruinan en gran medida los aspectos positivos ganados en el curso de laboriosas investigaciones:

1ª) En efecto: la estética fenomenológica se proponía "partir de cero" y olvidar todo el acervo de contenidos conquistados a lo largo de siglos de teoría estética, para volver "a las cosas mismas", es decir, a los fenómenos estéticos, tal y como éstos se dan a una conciencia "libre de presupuestos". Pero ¿es que todas las aportaciones teóricas de las numerosas estéticas que en el mundo han sido deben ser rechazadas de plano? ¿No cabe señalar en ellas resultados apreciables, que pudieran contribuir a resolver los problemas que esos mismos fenómenos plantean? Hartmann no duda en rechazar una postura tan dogmática: una estética medida no puede prescindir por las buenas de las contribuciones de los pensadores precedentes, sin causar graves perjuicios a los investigadores del futuro, que se verán así obligados a reanudar a cada momento el camino desde el principio, sin una base sólida en la que apoyarse.

Por tanto, lo dado en el terreno de la estética, igual que en cualquier otra parcela de la filosofía, no puede ser una conciencia pura, aislada de sus relaciones con el contexto teórico e histórico en que se encuentra situada, sino una serie de problemas estéticos heredados del pasado, que en el momento presente se encuentran en un determinado nivel de elaboración teórica¹⁸⁶. Es de ahí de donde deben partir las nuevas investigaciones que quieran emprenderse, si quieren alcanzar algún rendimiento positivo.

2º) Es verdad que una estética que quiera avanzar necesita llevar a cabo un análisis detallado de los diversos actos estéticos que tienen lugar en la conciencia. Pero es ilícito desatender por eso el peculiar objeto mentado por tales actos, olvidando elaborar una ontología completa del mismo¹⁸⁷. Y es que la fenomenología, al tener su origen en la psicología, nunca llegó a ir más allá de un análisis de los actos mentales vinculados a las vivencias estéticas; reconoció, eso sí, el carácter objetivo de las esencias a las que esos actos apuntan, pero olvidó enunciar la ontología que suponen tales esencias. De manera que tampoco en el campo de la estética cumplió su promesa de "volver a las cosas mismas"¹⁸⁸.

Como hemos visto, incluso aquellos fenomenólogos que realizan estudios acerca del objeto estético, lo hacen depender siempre de los actos del sujeto, hasta el punto de que la "irrealidad" que caracteriza a dicho objeto equivale para ellos en buena medida a un no-ser, a su posición por parte de la conciencia como una nada. Sin embargo, para Hartmann, el objeto estético es irreal, y un objeto irreal no es lo mismo que un no-ser, sino una clase especial de objeto ideal, que comparte el modo de ser propio del resto de objetos ideales (la posibilidad)¹⁸⁹. Parece claro, por consiguiente que, mientras no se defina qué posición ocupa el ser del objeto estético en el marco de una ontología general, y mientras no se superen los defectos del método fenomenológico, que se muestra incapaz de traspasar los límites marcados por la conciencia del sujeto, resulta imposible alcanzar claridad sobre el estatuto óntico que corresponde a los fenómenos estéticos.

3º) Por otra parte, a pesar de insistir machaconamente en la necesidad de llevar a cabo un examen de las vivencias y actos estéticos, la fenomenología -salvo en casos muy puntuales, como sucede en ciertos estudios de Merleau-Ponty, Sartre, Ingarden o M. Dufrenne- no suele

enfrentarse al problema de la percepción estética en toda su amplitud, ni especifica con detalle en qué aspectos se diferencia de la percepción ordinaria.

4º) La estética fenomenológica se autodefine como una estética del fenómeno o, lo que es lo mismo, del aparecer; pero, paradójicamente, en ella no se determina con claridad qué es lo que aparece ante el sujeto contemplador. Unas veces se nos dice que el contenido que se manifiesta consiste en valores; otras que en la "Idea" que subyace a una obra de arte; otras, en fin, que en un contenido esencial o un mundo posible. Es preciso determinar, de una vez por todas, en qué consiste tal "aparecer imaginario" y cómo está ontológicamente constituido el objeto que aparece ante la conciencia.

5º) Estas teorías cometen, además, el error de no poner a la obra de arte en conexión con el devenir que experimenta el espíritu, como ser real, a lo largo de la historia. Por eso ofrecen un aspecto seco, abstracto, privado de cualquier conexión con la base espiritual real e histórica de la que brota la experiencia estética concreta. Sus análisis no pueden dejar de tener, en consecuencia, un carácter forzado y artificial, alejado de los datos que aportan los fenómenos, a los que, sin embargo, dicen atenerse.

6º) Muy pocos fenomenólogos han formulado, en fin, una teoría completa de los estratos que integran el objeto estético; en realidad, sólo R. Ingarden ha emprendido seriamente esta tarea. Pero su examen de la articulación interna del objeto estético es insuficiente, ya que se limita a ciertos tipos de obras de arte y no se extiende a la totalidad de objetos estéticos existentes, que incluye no sólo las producciones artísticas del espíritu humano, sino también los objetos de la naturaleza y el hombre mismo, en tanto son posibles objetos de contemplación.

Hartmann se propone, en cambio, ampliar la teoría

de los estratos a todos los terrenos de la estética, poniéndola, al mismo tiempo, en relación con los estratos y niveles del ente en general, tal como quedaron expuestos en la ontología crítica¹⁹⁰.

* * * * *

c) Análisis fenomenológico y aporético del dominio estético: enumeración de los principales contenidos problemáticos de la estética.

Para Hartmann, la enumeración de las transgresiones categoriales cometidas por las más importantes teorías de la historia de la estética prueba claramente que:

1º) No puede accederse a lo estético desde un sistema filosófico determinado, ya que todo sistema violenta, o al menos pasa por alto, muchos fenómenos de gran relevancia¹⁹¹.

2º) Es necesario distinguir entre teorías filosóficas sobre la belleza, siempre caducas, y los problemas con los que estas teorías se han enfrentado, que son perennes. En realidad, si nos fijamos bien, podremos comprobar que los grandes proyectos sistemáticos y las construcciones arriesgadas del pasado sólo han resultado instructivos por sus errores; gracias a ellos, cada sistema ha contribuido a esclarecer en parte el contenido de aquellos problemas que fueron objeto de su estudio¹⁹².

De manera que, lejos de estar completa y terminada, como creyeron los sistemas estéticos del siglo pasado, la estética se halla todavía "en sus principios", y ha de moverse "con prudentes y tanteantes pasos"¹⁹³.

3º) Si se quiere llevar a cabo una "investigación estética seria" (ernsthafte ästhetische Forschung), será necesario aplicar también aquí la metodología que tan eficaz se ha mostrado en el ámbito de la ontología crítica¹⁹⁴:

- La "nueva estética" deberá iniciarse asumiendo el conjunto más amplio de fenómenos que le sea posible, señalando las aporías y problemas que éstos plantean. Esto es importante, si tenemos en cuenta que en este terreno se han

ofrecido hasta el momento "pocos análisis del fenómeno y todo el complejo de problemas, en la medida de su dificultad, está poco estructurado aporéticamente". A continuación, puesto que es menester no menospreciar "los logros de investigadores notables" anteriores¹⁹⁵, se reunirán las aportaciones teóricas de otras corrientes estéticas, tomando de ellas aquellos conceptos que parezcan estar aún en condiciones de enfrentarse con las cuestiones problemáticas suscitadas.

- A partir de la base fenoménica y problemática ganada, se aplicará el método de "inferencia retrógrada" o transcendental, para averiguar el conjunto de principios ontológico-categoriales que determinan y hacen posibles los fenómenos estéticos, investigando -hasta donde sea posible- la trama de ser y las leyes ontológicas que estructuran la región de los objetos estéticos¹⁹⁶. Todo ello habrá de realizarse en el marco de la teoría general de los valores anteriormente expuesta, única que permite constituir una estética material del valor¹⁹⁷.

- Finalmente, aquellos contenidos problemáticos que no puedan ser resueltos mediante el análisis ontológico, deberán ser relegados al sector de lo metafísico. Será la estética del futuro la encargada de reducir al mínimo este sector irracional que muestran los fenómenos estéticos.

* * *

Una enumeración provisional de los principales grupos de fenómenos y de los problemas más importantes que estos plantean a la estética, incluiría los siguientes puntos:

1º) El problema de la contemplación estética:

Ya vimos que el espíritu humano (tanto en su dimensión individual como colectiva) se muestra como aquel ente en que se "refleja", a lo largo del tiempo, el Ser (ideal

y real) del mundo¹⁹⁸. Ahora bien, el modo en que se produce el reflejo del ser del mundo en el espíritu del hombre no es unívoco, sino que depende de la actitud que el espíritu adopte ante aquél. Y es un hecho fácilmente constatable que, dentro de los actos trascendentes¹⁹⁹, además de la actitud teórico-cognoscitiva (conceptual) y de la actitud ético-práctica (moral), el hombre es capaz de adoptar una actitud contemplativa (estética) hacia el mundo, por medio de la cual éste aparece ante él dotado de belleza. El resultado de dicha contemplación es un peculiar tipo de goce que se suscita en el ánimo del sujeto.

¿En qué consiste la citada "actitud contemplativa"? ¿Qué añade a las actitudes anteriormente enumeradas? ¿Cómo aparecen los objetos ante el sujeto cuando éste adopta la nueva actitud? ¿En qué consiste ese misterioso "aparecer" del Ser, que, como señala Hartmann, no es menos enigmático que el Ser mismo²⁰⁰? Y, en fin, ¿qué características posee el goce de lo bello?

2º) El problema de la imaginación:

La facultad que permite al hombre adoptar una actitud de contemplación ante el mundo es la fantasía o imaginación; esta facultad no sólo le facilita un acceso a todo el ámbito real e ideal del Ser de un modo inmediato e intuitivo, aprehendiéndolo en el caso concreto, sin necesidad de abstracción conceptual, sino que, además, le pone en contacto con el ámbito de los objetos meramente irreales, esto es, de lo puramente posible.

Las cuestiones que aquí surgen son: ¿en qué consiste esa facultad especial de la que está dotado el espíritu humano? ¿Cómo puede captarse lo universal en lo individual? ¿En virtud de qué mecanismo se produce el salto al mundo imaginario?

3º) El problema de la belleza natural y humana:

Los objetos a los que apunta la actitud contemplativa son, en principio, tanto los objetos de la Naturaleza, como los otros hombres, sobre todo en la medida en que éstos actúan moralmente. Cada uno de los dos grupos de objetos mencionados revela una peculiar belleza cuando son contemplados, pero: ¿en qué consiste la belleza de la Naturaleza? ¿En qué aspectos reside la belleza humana? ¿En qué se diferencia la "belleza física" de la "belleza moral" del hombre? ¿Qué otros valores estéticos, además de lo Bello, cabe encontrar realizados en estas dos clases de objetos estéticos?

4º) El problema de la creatividad artística y la objetivación de los contenidos espirituales:

El hombre no es sólo capaz de contemplar la belleza del mundo, sino que también puede plasmar los contenidos contemplados por su espíritu en forma de "obras de arte". ¿Cómo se produce tal "plasmación"? ¿En qué consiste el proceso de creación artística? ¿Qué fin, qué sentido tiene la creación de obras dentro del conjunto de la actividad humana?

5º) El problema de la estructura ontológica de la obra de arte:

Hemos dicho que crear consiste en proyectar contenidos espirituales, fruto de la contemplación estética del mundo, en una formación ontológica peculiar: la obra de arte; pues bien: ¿qué estructura posee ésta? ¿Cómo permanece el contenido espiritual fijado en la obra creada? ¿Qué articulación existe entre los diferentes elementos que componen el objeto artístico?

6º) El problema de las relaciones entre forma y contenido en la obra de arte:

¿Qué condiciones formales ha de reunir una objetivación del espíritu humano para que podamos considerarla una "obra de arte"? ¿Qué es más importante en la obra, la forma o el contenido de la misma? ¿Qué se entiende por "material" de una obra de arte? ¿Existen tipos de forma distintos?

7º) El problema de la verdad y la falsedad en el arte:

No toda creación humana que pretende ser arte puede ser calificada verdaderamente de tal. ¿Qué requisitos ha de cumplir, entonces, una obra artística para ser denominada "verdadera"? ¿Hasta qué punto puede hablarse en el arte de "verdad", si se tiene en cuenta que casi todo en él pertenece al ámbito de lo irreal?

8º) El problema de la relación de la obra de arte con los valores estéticos:

¿Qué relaciones establecen los productos de la creatividad humana con los principales valores estéticos?; o, dicho de otro modo: ¿cuándo puede decirse que una obra de arte es "sublime", "cómica", "trágica", etc.?

9º) El problema de las artes:

Es un fenómeno manifiesto, asimismo, que existen diferentes formas materiales de plasmar el contenido contemplado por el espíritu humano, lo que da lugar a las llamadas "formas artísticas".

Ahora bien, ¿existen estructuras ontológicas comunes, compartidas por todas las artes? ¿Cómo se articula

categorialmente cada una de las formas artísticas que existen? ¿En qué se distinguen las artes formales de las artes representativas? ¿Hay artes que participen del modo de ser de ambas? ¿Puede admitirse la existencia de la "obra de arte total" preconizada por el Romanticismo? ¿Qué papel juega la empatía en las artes? ¿Qué sentido cobran las ideas de "verdad" y "falsedad" en las diversas artes que existen? Y por último, ¿con qué grupo de valores estéticos se hallan más estrechamente relacionada cada una de ellas?

Como vemos, el número de problemas se hace aquí muy elevado, puesto que cada forma artística suscita cuestiones específicas, que exigen un estudio especial.

10º) El problema de la historia del arte y la hermenéutica:

Todos los fenómenos artísticos están caracterizados por poseer una dimensión temporal: no sólo la creación es diferente en épocas diferentes (estilos artísticos), sino que las obras de arte perduran también a lo largo del tiempo, pudiendo ser contempladas en épocas históricas distintas, viéndose en ellas un contenido más o menos amplio que el que originalmente encerraban. En ocasiones, incluso, ese contenido no es reconocido, y pasa inadvertido para una época, mientras que otra se abre a él para ampliar sus propias perspectivas de creación.

¿Qué estructura ontológica presenta la historia del arte? ¿Qué categorías permiten entenderla? ¿Qué factores intervienen en la evolución que atraviesa cualquier obra de arte? ¿A qué se debe el olvido que se abate sobre obras muy valiosas y cómo es que en un momento histórico posterior esas mismas obras experimentan una especie de "resurrección"? ¿Como interpretar adecuadamente una obra de arte del pasado?

11º) El problema de las relaciones entre progreso y arte: arte y cambio social:

El arte, por desarrollarse en el marco de la existencia social humana, está influido por ésta, e influye a su vez sobre ella; si es así: ¿en qué sentido cabe hablar de "progreso" en el terreno del arte? ¿Qué relación guardan las obras de vanguardia con el arte ya consagrado? ¿Existe, en fin, algún tipo de conexión entre "arte" y "utopía"?

d) El legado de la historia de la estética: contribuciones teóricas a la solución de los problemas.

Al enfrentarse con los problemas expuestos en el apartado anterior, la estética no puede prescindir del bagaje teórico y conceptual proporcionado por las estéticas del pasado. ¿Qué conceptos aportados por otros pensadores pueden ser asumidos por la nueva estética, una vez probada su utilidad a la hora de explicar los fenómenos?

1º) En primer término, es necesario tener en cuenta la tesis según la cual la contemplación estética está fundada en una peculiar relación que se establece entre un sujeto y un objeto, diferente de la relación del conocimiento o la relación moral, gracias a la cual el objeto contemplado queda liberado de los vínculos que le atan al resto de lo real, adquiriendo así cierto nivel de libertad e independencia (Kant, Schopenhauer, fenomenología).

2º) En segundo lugar, la idea de que la relación que se establece entre el sujeto y el objeto contemplado estéticamente se basa en la imaginación, como facultad irrealizadora, que permite un acceso inmediato e intuitivo a la estructura categorial del ente contemplado o, en su caso, a mundos fantásticos irreales (Baumgarten, Kant, Schopenhauer, Románticos, fenomenología).

3º) Debe conservarse también la interpretación de la contemplación estética, que ve en ella el "aparecer" de un contenido (ideal, real, espiritual, valorativo...) ante la imaginación del contemplador (Plotino, Hegel, fenomenología).

4º) Es a ese "aparecer" al que afecta el valor estético, que ha de interpretarse, en todo caso, dentro de una teoría material del valor, como proponen ciertos fenomenólogos.

5º) Hay que recoger, por otra parte, la tesis de que la contemplación estética no está dirigida únicamente a las obras de arte, sino que abarca los objetos naturales y al ser humano, especialmente a las acciones que éste realiza, cuando están dotadas de valor moral. De este modo los valores estéticos se hacen coextensivos a toda la realidad, hallándose en muchos casos vinculados a los valores morales, como habían sostenido antiguamente las teorías clásica y medieval de la belleza.

6º) No es menos interesante la idea kantiana de que la belleza de los objetos naturales obedece a la captación en ellos de una finalidad sin fin, es decir, una apariencia de libre autodeterminación, tanto en su disposición estructural como en sus acciones.

7º) No puede olvidarse tampoco el concepto de placer desinteresado, con el que se designaría el goce peculiar, radicalmente diferenciado del placer sensible, que surge a raíz de la contemplación estética, así como la pretensión de validez universal que emana del juicio del gusto mediante el que se expresa tal goce (algunos representantes de la estética inglesa, Kant, Schopenhauer).

8º) Resulta útil, por otra parte, la idea expuesta por las estéticas de Hegel, Dilthey, Croce o los teóricos de la Einfühlung, según la cual el hombre es capaz de expresar

Asimismo, en aquellos casos en que su formulación original resulte ya insuficiente para explicar los fenómenos, será necesario modificarlos en la medida de lo posible.

e) Aplicación del método de "inferencia retrógrada" o transcendental y del método dialéctico a la resolución de los problemas estéticos.

Los conceptos aportados por otras teorías no están en condiciones de enfrentarse, por sí solos, a los problemas estéticos. Por ello, hay que emprender una investigación de tipo transcendental que, a partir de los fenómenos estéticos, infiera los principios ontológico-categoriales que los determinan, "retrogradando" a partir de ellos. Luego, se procederá a coordinar dialécticamente los principios descubiertos, en función de las relaciones legales que dichos principios establezcan entre sí.

Esto quiere decir que estética y ontología se implican mutuamente, por lo que

"... sería del todo falso arrancar los fundamentos de la estética de los de la ontología; iría en contra del sentido de la teoría de las categorías. Ésta no sólo se extiende a la esfera real del Ser, sino de modo mediato a todo tipo de esfera del aparecer"²⁰¹.

Así pues, la "nueva estética" problemática y sistemática fundada por Hartmann supone la nueva ontología crítica, y no puede comprenderse sin ella. Cabe esperar, por consiguiente, que en el estudio de los problemas estéticos juegue un papel de importancia el conjunto de principios categoriales que allí aparecieron, aunque enfocados desde otro ángulo²⁰².

Sabemos, no obstante, que la línea metodológica adoptada por Hartmann no garantiza una solución definitiva de las cuestiones planteadas; por ello, los resultados a los que

pueda llegarse serán siempre parciales y susceptibles de mejora, en función de la aparición de nuevos fenómenos, o de un mejor examen de los ya estudiados. En la estética, como en los demás campos de la filosofía, nos encontramos también ante un proceso infinito de investigación, nunca concluso, ya que "cuanto más exactamente se describen los fenómenos, tanto más persuasivamente se advierte también aquí el resto problemático irresoluble"²⁰³.

Por este motivo, el análisis que lleva a cabo Hartmann en el ámbito de la estética desemboca finalmente en la formulación de una metafísica de los problemas estéticos, o dicho de otro modo, en la constatación de la existencia en esta parcela del Ser de un conjunto de enigmas ontológicos que, por hallarse situados más allá de los límites de la razón humana, escapan una y otra vez a los esfuerzos que hace la mente por resolverlos.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 1º

(1) Cfr. Ä, 1-2, 5.

(2) Cfr. ZGO, 23, 26. Recuérdense la proximidad de los objetos estéticos a los límites de la racionalidad, dentro del halo de objetos que se abre ante el espíritu del sujeto cognoscente. Cfr. GME, 221 y ss., 263 y ss., así como lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 2º, apartado g. Sobre la elevada irracionalidad de los valores estéticos, Cfr. lo señalado en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₁.3.

(3) Cfr. Ä, 1, 5 y Ä, 4, 9.

(4) Ä, 27, 35. Esta antítesis también es señalada claramente por M. Geiger en: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 306-307.

(5) ZGO, 23, 26: "Man kann wohl leben, ohne von der Problematik der Künste berührt zu sein, aber man kann nicht philosophieren, ohne von ihr erfasst zu sein (...)".

(6) Ä, 1, 5: "Ästhetik ist eine Art Erkenntnis, und zwar mit der echten Tendenz, Wissenschaft zu werden".

(7) Sobre el pensamiento problemático y sistemático, Cfr. Sección 1ª, punto A, Cap. 2º.

(8) Cfr. Ä, 356, 416.

(9) W. Tatarkiewicz., Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, Ed. Tecnos, Madrid, 1990², pag. 378; Cfr. también M. Geiger., Die Bedeutung der Kunst, pag. 264.

(10) Para todo lo que sigue, Cfr. M. Geiger., Die Bedeutung der Kunst, pp. 346 y 306-307. Asimismo, en relación con la estética metafísica, a la que Geiger denomina "estética heterónoma", Cfr. M. Geiger., Introducción a la estética, pp. 19 y ss.

(11) Para R. Bayer, toda la metafísica platónica puede ser considerada como una suerte de estética. Cfr. Historia de la Estética, FCE, México, 1987, pag. 34.

(12) Cfr. Platón, Fedro, 246 e y Timeo, 87 c. Cfr. asimismo: R. Bayer., Op. cit., pag. 40 y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. I, pag. 120.

(13) Cfr. R. Bayer., Op. cit., pag. 38 y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. I, pag. 125.

(14) Cfr. Platón, República, 401 b, 424 b, 598 a, 603 a, 605 a y Leves, 660 a, 889 a.

(15) Cfr. Aristóteles., Retórica, 1366a33. Sin embargo, en Metafísica 1078a31 Aristóteles parece distinguir entre ambos conceptos. Sobre este problema Cfr. B. Bosanquet., Historia de la Estética, Ed. Nova, Buenos Aires, 1954, pag. 78.

(16) Cfr. Aristóteles., Física, 199a15 y R. Bayer., Op. cit., pag. 146.

(17) Cfr. B. Bosanquet., Op. cit., pag. 93.

(18) Cfr. Cicerón., De Natura Deorum, II, 22, 57 y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. I, pag. 196.

(19) Cfr. Filón., De Monarchia, I, 216 M.

(20) Cfr. B. Bosanquet., Op. cit., pag. 103 y R. Bayer., Op. cit., pag. 65.

(21) Cfr. Plotino., Enéada I, 6, 7-30 y 30-35. Cfr. también R. Bayer., Op. cit., pp. 81-82.

(22) Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. I, pp. 328-329.

(23) Cfr. B. Bosanquet., Op. cit., pp. 158 y 176. E. de Bruyne señala que toda la estética medieval gira en torno a la metafísica y la mística. Cfr. La estética en la Edad Media, Ed. Visor, Madrid, 1987, pp. 86 y ss., 128 y ss. y 177 y ss.

(24) Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pag. 9 y R. Bayer., Op. cit., pag. 88.

(25) Cfr. Basilio de Cesarea., Homilía in Hexaëm., III, P.G. 29, c. 76 y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pag. 20.

La interpretación teológica de la Belleza es común entre los metafísicos medievales, por lo que todos cometen transgresiones categoriales parecidas, haciendo depender la belleza de los estratos inferiores de lo real de la Belleza suprasensible (o belleza del espíritu), pasando por alto la ley de la fuerza categorial o ley categorial fundamental; veamos algunos ejemplos: para el Pseudo-Dionisio, Belleza y Bien se identifican en la figura de Dios, que es "fuente metafísica de lo bello", siendo ambos atributos absolutos de la Divinidad y el mundo sensible una encarnación de la Belleza del Ser Supremo (Cfr. Pseudo-Dionisio., De divinis nominibus, IV, 7, P. G. c. 701 y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pp. 31 y ss.). Lo Bello supersubstancial es el fin de todas las cosas, ya que todas están hechas por causa de lo Bello y éste aparece como causa ejemplar y final (Cfr. A. K. Coomaraswamy., Teoría medieval de la belleza, Ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987, pag. 13).

En San Agustín, la Belleza es interpretada desde un punto de vista teocéntrico: el mundo es bello al ser creación de la Divinidad, que es la Belleza misma (Cfr. Confesiones, X, 34, 35 y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II pag.

57)). Para Casiodoro, el espectáculo visible del Universo es una ocasión para elevarse a Dios, manantial de toda belleza (Cfr. E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Ed. Gredos, Madrid, 1958, Vol. I, pag. 78); S. Isidoro, por su parte, cree que la belleza de las cosas creadas ha de quedar subordinada a la infinita belleza del Creador (Cfr. E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. I, pag. 87). Escoto Erígena interpreta la belleza mundana como teofanía de la Belleza invisible divina (Cfr. De divisione naturae, I, 74 P. L., 122, c. 520 y III, 17, P. L. 122, c. 678; Cfr. también: B. Bosanquet., Op. cit., pag. 170 y E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. I, pp. 205 y 359-360).

Hugo y Ricardo de San Víctor piensan, asimismo, que la belleza visible no es autónoma, sino que debe su auténtica esencia a la belleza invisible, que ha de ser contemplada en estado de inspiración mística o transfiguración espiritual, única actitud que permite alcanzar una contemplación de la Belleza divina (Cfr. Hugo de San Víctor., Didascalion, VII, P. L. 176, C. 814 y c. 815; Cfr. también E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. II, pp. 214 y ss. y W. Tatarkiewicz., Estudios sobre estética medieval, Vol. II, pp. 206-207. Sobre la contemplación extática de la Belleza suprema, Cfr. Ricardo de San Víctor., Beniamin Maior, I, 6 (P. L. 196, c. 70), II, 6 (P. L. 196, c. 84), IV, 15 (P.L. 196, c. 153) y V, 2 y 5 (P.L. 196, c. 169 y 174)).

También para la Escuela de Chartres, la Creación es un vestigio de la belleza no creada, de manera que lo verdaderamente bello sería Dios, y no el mundo (Cfr. E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. II, pp. 266 y ss. y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pag. 230). Pensadores como Alejandro de Halles, Tomás de York o Albert Grosseteste consideran que la Belleza suprema es la de Dios, que, identificado con el Bien, es causa de cualquier belleza mundana (Cfr. E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. II, pag. 240).

San Buenaventura y toda la mística de la Luz interpretaron también la belleza sensible como un reflejo de la Belleza luminosa de su Creador (Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pag. 245 y E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. III, pp. 9 y ss. y pp. 201 y ss.). Ulrico de Estrasburgo, p. ej., considerará que Dios no es sólo la Belleza Suprema, sino también la causa eficiente, ejemplar y final de todo lo Bello que existe en el Universo (Cfr. De Pulchro, Grabmann, 75; W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pag. 254 y A. K. Coomaraswamy., Op. cit., pag. 15). S. Alberto Magno plantea lo bello en función de la terna que arbitrariamente establece entre Luz, Bondad y Belleza, a partir de la Unidad divina (Cfr. E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. III, pp. 172 y ss.)

Los escolásticos, por su parte, interpretaron lo bello según criterios teleológicos, apoyándose en la finalidad de la Naturaleza, creada por la Divinidad. Tanto la Naturaleza como el artista crean siempre siguiendo fines (Cfr. R. Bayer., Op. cit., pp. 93-94 y Santo Tomás de Aquino., Summa Theologica, I, 14, 8): cada cosa es bella en la medida en que refleja adecuadamente a nivel material las propiedades

peculiares de su especie o forma substancial, con lo que "belleza", "perfección formal" y "conformidad a fin" quedan absolutamente identificadas, desde el momento en que todas las formas derivan de la Forma Suprema divina o Acto Puro, que confiere belleza a todo el resto de entes existentes (Cfr. Summa Theologica, I, 4, 3 y I, 44, 1 ; E. de Bruyne., Estudios sobre estética medieval, Vol. III, pp. 293 y ss. y A. K. Coomaraswamy., Op. cit., pag. 24 y ss.). Finalmente, para Duns Scoto, la Suma Belleza se identifica con la Unidad Divina, donde quedan armonizados los atributos fundamentales que aparecen luego en el mundo sensible como simple reflejo de las perfecciones de la Divinidad. (Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. II, pp. 285 y ss.)

(26) Cfr. M. Ficino., De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón, Ed. Tecnos, Madrid, 1986, pp. 15 y 23; L. Hebreo., Diálogos de amor, Ed. Tecnos, Madrid, 1986, pp. 319 y ss. Sobre la estética neoplatónica del manierismo, Cfr. E. Panofsky., Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1984⁵, pp. 103 y ss.

(27) Cfr. J. W. Goethe., Obras completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1987⁴, Vol. I, pp. 370, 1069 y 1157.

(28) Cfr. A. Schopenhauer., El mundo como voluntad y representación, Libro III, § XLII, Ed. Porrúa, México, 1983, pag. 171: "El conocimiento de lo bello supone siempre un conocimiento puro que conoce y la Idea conocida como objeto, cosas siempre inseparables"; Cfr., asimismo, A. Schopenhauer., Metaphysik des Schönen, Piper Verlag, München, 1985, pag. 37: "Con el nombre generalmente comprensible de metafísica de lo Bello [se designa] -propriadamente la doctrina de la representación, en tanto no sigue el principio de razón suficiente, y es independiente de él:~ esto es, la doctrina de la concepción de las Ideas, que son justamente el objeto del arte.

"Lo que expondré aquí no es estética, sino metafísica de lo Bello (...)"

Al respecto puede verse también: R. Bayer., Op. cit., pag. 329 y A. Fauçonnet., L'esthétique de Schopenhauer, Ed. Alcan, París, 1913, pp. 59 y ss.

(29) Cfr. H. G. Gadamer., Verdad y método, Ed. Sígueme, Salamanca, 1975³, pp. 74 y 90.

(30) Cfr. I. Kant., Crítica del Juicio, §§ 46 y 47, pp. 278-281.

(31) Cfr. H. G. Gadamer., Op. cit., pp. 93-94.

(32) S. Marchán Fiz., La estética en la cultura moderna, Ed. Alianza, Madrid, 1987, pp. 41-42.

(33) Cfr. PhDI I, 88 y ss., 290 y ss. y S. Marchán Fiz., Op. cit., pp. 96-97.

Cfr. también: Novalis., La Enciclopedia, Ed. Fundamentos,

Madrid, 1976, fragmento 1366 (V), pag. 332: "Se concibe perfectamente por qué, a fin de cuentas, todo se convierte en poesía. ¿No se convierte el mundo en ánimo finalmente?"; fragmento 1688 (II), pag. 409: "(...) el Yo es (...) el lugar común absoluto -el punto central."; fragmento 1671 (II), pag. 404: "El mundo posee una aptitud original para ser animado por mí -está animado a priori por mí- es una misma cosa conmigo (...)"; Novalis: "Poeticismos" En: AA.VV., Fragmentos para una teoría romántica del arte, Ed. Tecnos, Madrid, 1987, pag. 108: "La poesía transcendental proviene de la mezcla de filosofía y poesía (...). El poeta transcendental es el sujeto transcendental mismo".

(34) Sobre el arte como lugar de revelación del Absoluto, Cfr. F. Schlegel: "Fragmentos del Athenäum" En: AA. VV., Op. cit., pag. 137 y K. Gilbert-H. Kuhn., A History of Esthetics, Greenwood Press Publishers, Westport, Conneticut, 1972, pp. 372-375. Sobre la "poesía universal", Cfr. S. Marchán Fiz, Op. cit., pag. 100. Finalmente, sobre la belleza sensible como representación simbólica del Infinito, Cfr. A. W. Schlegel., "Textos", en: Revista de ideas estéticas, 103 (1968), pp. 291-311 y 103.

(35) Cfr. PhDI I, 171, 263-264 y PhDI I, 178, 273.

(36) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pp. 102-103.

(37) Cfr. A. W. Schlegel., "Poesía" en: AA.VV., Op. cit., pp. 122-123.

(38) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 105.

(39) Cfr. Entwurf (Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus) en: AA. VV., Op. cit., pag. 230: "(...) ya no hay filosofía (...) sólo la poesía sobrevivirá a todo el resto de las ciencias y las artes."

(40) Cfr. PhDI I, 129-131, 201-203. Cfr. también: F. W. J. Schelling., Sistema del idealismo transcendental, Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 410 y ss.; H. Paetzold., Ästhetik des deutschen Idealismus, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1983, pp. 119 y ss. ; X. Tilliette., Schelling, une philosophie en devenir, Vrin, París, 1970, Vol. I, pag. 202 y 227; B. Bosanquet., Op. cit., pp. 370-373 y, finalmente, S. Marchán Fiz, Op. cit., pp. 109 y ss.

(41) Cfr. F. W. J. Schelling., Bruno, o sobre el principio divino y natural de las cosas, Ed. Orbis, Barcelona, 1985, pp. 30 y ss. Cfr. también: X. Tilliette., Op. cit., Vol. I, pag. 338 y H. Paetzold., Op. cit., pag. 141 y ss.

(42) X. Tilliette., Op. cit., Vol. I, pag. 450.

(43) Cfr. X. Tilliette., Op. cit., Vol. I, pag. 439 y ss. y E. Pucciarelli., "El arte en la filosofía de Schelling", estudio introductorio a: F. W. J. Schelling., Filosofía del

arte, Ed. Nova, Buenos Aires, 1949, pp. XVI y ss.

(44) F. W. J. Schelling., Filosofía del arte, pp. 1-2.

(45) F. W. J. Schelling., Filosofía del arte, pag. 21.

(46) Cfr. B. Bosanquet., Op. cit., pag. 381 y X. Tilliette., Op. cit., pag. 442.

(47) Cfr. F. W. J. Schelling., Filosofía del Arte, pag. 18 y ss.

(48) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pp. 129, 132, 136 y 142.

(49) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 132.

(50) Cfr. G. W. F. Hegel., Enciclopedia de las ciencias filosóficas, Ed. Porrúa, México, 1980⁴, § 247, pag. 120. Sobre la teoría hegeliana de la belleza natural, puede consultarse también: H. Paetzold., Op. cit., pp. 208 y ss.

(51) Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la estética, Ed. Akal, Madrid, 1989, pp. 8 y ss., pp. 89 y ss.

(52) Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre filosofía de la historia universal, pag. 68.

(53) Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pp. 73 y ss. y 77 y ss.

(54) Cfr. PhDI II, 552-553, 478-479 y G. W. F. Hegel., Enciclopedia de las ciencias filosóficas, § 554, pag. 290.

(55) Cfr. G. W. F. Hegel., Enciclopedia de las ciencias filosóficas, § 556, pag. 291 y Lecciones sobre filosofía de la historia universal, pag. 110. Sobre el arte como figura del Espíritu Absoluto, Cfr. H. Paetzold., Op. cit., pp. 186 y ss. y 190 y ss.

(56) Cfr. G. W. F. Hegel., Fenomenología del Espíritu, Ed. FCE, México, 1983, pp. 396-398 y Lecciones sobre la Estética, pp. 78 y ss.

(57) Cfr. G. W. F. Hegel., Enciclopedia de las ciencias filosóficas, § 574, pag. 304 y Fenomenología del Espíritu, pp. 461 y ss.

(58) Cfr. PhDI II, 553, 480. Así lo demuestra, por lo demás, la injustificada preeminencia que concede Hegel al arte griego sobre cualquier otra manifestación artística, viendo en él la expresión más perfecta de lo que denominaba "religión del arte". Cfr. al respecto; G. W. F. Hegel., Fenomenología del Espíritu, pp. 408 y ss.

(59) Cfr. R. Bayer., Op. cit., pag. 319. Para Hegel, lo verdadero es únicamente la Idea, tal y como aparece ante el

pensamiento, ya que, en su expresión artística, la Idea, por hallarse unida a la realidad efectiva, no alcanza la pureza que caracteriza al concepto lógico. Cfr. PhDI II, 555, 483 y G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la estética, pp. 56-57 y pp. 221 y ss.

(60) Hegel afirma explícitamente que el contenido del arte es la Idea y su forma la configuración sensible que adopta; Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pag. 53. Sobre la teoría hegeliana del ideal, puede consultarse: H. Paetzold., Op. cit., pp. 221 y ss. Finalmente, sobre la síntesis que se da en el arte entre finitud e Infinitud, Cfr. B. Bosanquet., Op. cit., pag. 388.

(61) Sobre la Belleza como manifestación sensible de la Idea en la estética hegeliana, Cfr. H. Paetzold., Op. cit., pp. 198 y ss.

(62) G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pp. 79 y ss. y Enciclopedia de las ciencias filosóficas, § 522, pag. 293. Sobre el arte como momento superado en la evolución del espíritu, Cfr. J. Hyppolite., Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel, Ed. Península, Barcelona, 1974, pag. 482 y S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 134.

(63) Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la estética, pag. 222 y S. Marchán Fiz., Op. cit., pp. 140-141. Sobre la concepción hegeliana de la historicidad del arte, Cfr. H. Paetzold., Op. cit., pp. 224 y ss.

(64) Tal es el caso de K. W. F. Solger, para el que el arte es una expresión de la Divinidad (Vorlesungen über Ästhetik, 1829 y Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, 1815); F. D. E. Schleiermacher ve en él el lugar de mediación entre lo ideal y lo real (Vorlesungen über die Ästhetik, 1842) y K. Ch. F. Krause considera que la belleza se halla subordinada a la Divinidad, que es su fundamento (Cfr., Abriss der Aesthetik, 1873).

Otros autores que se encuadran en esta corriente son: K. Rosenkranz (Ästhetik des Hässlichen, 1835), Max Schasler (Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst, 2 Vols., 1872), A. Ruge (Neue Vorschule zur Ästhetik, 1837), H. G. Hotho (Vorstudien für Kunst und Leben, 1835), K. Fischer (Diotima. Die Idee des Schönen, 1849), Ch. H. Weisse (System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, 1830), K. F. E. Trahdorff (Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst, 1827), M. Carrière (Aesthetik, 2 Vols., 1859; Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit, 5 Vols., 1866-74; Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen, 1854), R. Seydel (System der Aesthetik nach dem Kollegienhefte letzter Hand, 1872) y A. Zeising (Aesthetische Forschungen, 1855; Der goldene Schnitt, 1884).

Todavía autores tan eminentes como F. Th. Vischer (Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Carl Mäcken's Verlag, Leipzig,

1846, 4 Bde.) o E. v. Hartmann (Philosophie des Schönen, 2. Auflage, Volksverband der Bücher Freunde, Berlín, 1924), consideran que la estética ha de apoyarse en la metafísica y que su principal objeto es estudiar las diversas apariciones del Absoluto en la forma sensible (Cfr. F. Th. Vischer., Op. cit., I. Teil, pp. 47-48). Vischer considera lo Bello como la aparición sensible de la Idea, y equipara, en ocasiones, la estética con la religión (Cfr. F. Th. Vischer., Op. cit., pp. 20, 445-446 y 453). E. v. Hartmann hará mucho hincapié, por su parte, en la idea del inconsciente, heredada del pensamiento romántico, como fuente de la creatividad artística (Cfr. Philosophie des Unbewussten, 5 Auflage, Carl Dunkers Verlag, Berlín, 1873, pp. 241-248).

Finalmente, en relación con esta corriente de pensamiento puede consultarse la sumaria exposición que de la misma realiza M. Menéndez y Pelayo en: La estética del idealismo alemán, Ed. Rialp, Madrid, 1954, passim.

(65) Cfr. G. Gentile., La filosofia dell'arte, Fratelli, Treves Editori, Milano, 1931, pag 51 y B. Croce., Filosofia come scienza dello spirito I.- Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1908³, passim. Sobre esta corriente de pensamiento estético puede consultarse también: T. Urdanoz., "Nuevas formas del idealismo moderno" En: Historia de la Filosofía, BAC, Madrid, 1978, Vol. VI, pp. 171-195 y 187 y ss.

(66) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto A, Cap. 2º.

(67) Cfr. KS III, 279 y ss.

(68) Cfr. Ä, 1-2, 6. Esta afirmación no excluye en absoluto que el arte permita profundizar más en la estructura de la realidad que la especulación abstracta, aunque no a nivel conceptual, de manera que el arte no amplía nuestro conocimiento del mundo. Recuérdese lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 2º, apartado h.

(69) Cfr. Ä, 3, 7.

(70) Ä, 23, 31: "(...) ein Überrest jenes Intellektualismus, der von alters her den Überlegungen der Ästhetik anhaftet (...)."

(71) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 2º, apartado g. Cfr. también: GME, 226-227, 269; GME, 223, 266 y GME, 221, 263.

(72) KS I, 42, 69 y Ä, 4, 8.

(73) Cfr. Ä, 23, 30.

(74) Cfr. Ä, 4, 8.

(75) Cfr. Ä, 7, 12. así como lo dicho en la Sección 1ª, punto

B, Cap. 3º, apartado c₁.3.

(76) Ä, 8-9, 14.

(77) Cfr. Ä, 22, 29. Sobre la idea hartmanniana de que no es conveniente fijar un método de trabajo con anterioridad al comienzo de la investigación filosófica, recuérdese lo dicho en la Sección 1ª, punto A, Cap. 3º.

(78) Cfr. Ä, 23, 30.

(79) Ä, 24, 31: "(...) Autonomie und Eigenwert der Form, wie sie für jede künstlerische Leistung charakteristisch sind, nicht in ihrer Bedeutung erkannt sind."

(80) Cfr. Ä, 25, 33.

(81) Cfr. Ä, 24-25, 32.

(82) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₁.3.

(83) Cfr. Ä, 344, 402.

(84) Ä, 35, 44: "(...) das was erscheint, braucht nicht ein ethisch oder sonstwie Ideenhaftes zu sein."

(85) Cfr. Ä, 35, 44.

(86) Cfr. Ä, 36, 45.

(87) Cfr. Ä, 39, 48.

(88) Ä, 38, 47: "Verlegt man nun, (...) das Wesen des schönen Gegenstandes nicht in das Erscheinende, sondern in das Erscheinen selbst, so steigt damit die Selbständigkeit der schöpferischen Leistung im Tun des Künstlers mit einem Schlage zu beträchtlicher Höhe an, schnellst gleichsam empor und wird zur Hauptsache im geschaffenen Werk".

(89) Ä, 40, 50.

(90) El problema de la pérdida de autonomía de lo estético en el marco de la estética metafísica ha sido tratado por: Fr. Kreis en: Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie, J. C. B. Mohr Verlag (P. Siebeck), Tübingen, 1922, pp. 14-15.

(91) Sobre la estética empírica, Cfr. M. Geiger., Introducción a la Estética, pp. 53 y ss. (Sobre la Einfühlung, especialmente pp. 67 y ss.). También lleva a cabo el autor citado un excelente análisis del subjetivismo estético y su culminación en la estética psicológica en: Die Bedeutung der Kunst, pp. 372 y ss.

(92) Así expresaba E. Grosse el rechazo de la época hacia el

sistematismo: "Hasta el presente casi todos los estudios filosóficos sobre el arte han formado, de algún modo, parte de ciertos sistemas de filosofía cuya suerte, por consiguiente, han compartido. Dominaron durante más o menos tiempo y se les olvidó del propio modo que la filosofía de que formaban parte. (...) Si se les pesa con la balanza de oro de las ciencias exactas, nos veremos obligados a decir que han merecido su suerte. Puede admirarse su atrevimiento, pero no forjarse ilusiones si se considera la debilidad de las bases en las que se apoyan sus construcciones vertiginosas y la poca garantía de duración que les aseguran los métodos por los cuales han sido construidas." (Los comienzos del arte, Ed. Impulso, Buenos Aires, 1944, pag. 11).

(93) Cfr. Epicuro, Máximo de Tiro, Or. XXX, II, 5; Hobein, 272; Ateneo, XII, 546 e; XII, 546 f; XII, 547 a y W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. I, pp. 189-192.

(94) Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de la Estética, Vol. III, pp. 466 y ss.

(95) Cfr. B. Bosanquet., Op. cit., pp. 209-210 y S. Marchán Fiz., Op. cit., pp. 25-26.

(96) S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 29.

(97) Cfr. D. Hume., La norma del gusto, Rev. Teorema, Valencia, 1980, pag. 6: "(...) Las reglas generales del arte se encuentran solamente en la experiencia y en la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana."

(98) Cfr. D. Hume., Tratado de la naturaleza humana, Ed. Nacional, Madrid, 1981, Vol. II, I, Sección VIII, pag. 477.

(99) Cfr. D. Hume., Tratado de la naturaleza humana, Vol. II, III, Sección I, pp. 822 y ss. y S. Marchán Fiz., Op. cit., pp. 33 y ss.

(100) Cfr. K. E. Gilbert / H. Kuhn., Op. cit., pag. 503.

(101) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 162.

(102) Entre ellas, una perspectiva fisiológica de la estética (G. Hirth., Physiologie der Kunst, 1885), biológica (F. Galton., Hereditary Genius: An Inquiry into its laws and consequences, 1896), psiquiátrica (C. Lombroso., Genio e follia, 1877; L'Uomo di genio, 1888; Nuovi studi sul genio, 1902), sociológica (T. Ribot., L'imagination créatrice, 1900; G. Tarde., Les lois de l'imitation, 2ª Ed., 1895; G. Séailles., L'origine et les destinées de l'art, 1886; G. Sorel., La valeur sociale de l'art, 1901) o etnológicas (H. Balfour., The evolution of decorative Art, 1893; A. C. Haddon., Evolution of Art, 1895; E. Grosse., The Beginning of Art, 1897).

(103) G. Th. Fechner., Vorschule der Ästhetik. Zur

experimentellen Ästhetik, Georg Olms Verlag, Wiesbaden, 1978, pag. 1: "La doble manera como se tiende a fundamentar y desarrollar el conocimiento humano, se hace valer también en la estética (...). Se la trata (...) de arriba abajo, partiendo de las más universales ideas y conceptos y descendiendo hacia lo particular; de abajo arriba, ascendiendo desde lo particular a lo universal".

Dentro de esta corriente psicológico-experimental de la estética pueden destacarse también las figuras de Müller y Schumann (Zur Grundlegung der Psychophysik, 1878), E. Mach (Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum psychischen, 1886), W. Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie, 1873/74; Völkerpsychologie, 1900-1920), M. Hauptmann (Harmonik und Metrik, 1853), R. Westphal (Allgemeine Theorie, 1880), O. Külpe (Grundriss der Psychologie auf experimenteller Grundlage, 1893; Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, 1899; Der gegenwärtige Stand der experimentellen Aesthetik, 1915), L. Wittmer (Zur experimentellen Aesthetik einfacher räumlichen Formverhältnisse, 1893), E. Pierce (Aesthetic of simple forms, 1894/96), A. W. Valentin (An Introduction to the experimental Psychology of beauty, 1912), V. Lee (Beauty and Ugliness and other studies in Psychological Aesthetics, 1912; The Beautiful, 1913; G. Th. Ziehen, Vorlesungen über Ästhetik, 1925; F. G. Roeber (Elementarbeiträge zur Bestimmung des Naturgesetzes der Gestaltung und des Widerstandes und Anwendung dieser Beiträge auf Natur und alte Kunstgestaltung, 1861), J. Cohn (Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben-Helligkeiten und ihrer Kombinationen, 1894; Gefühlston und Sättigung der Farben, 1900), R. Major (On the Affective tone of simple sense-impressions, 1895), R. P. Angier (The Aesthetics of equal division, 1903), R. Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst, 2 Vols., 1912).

Aunque fundados en presupuestos diferentes, también pueden incluirse en esta interpretación psicologista, subjetiva y experimental del fenómeno estético los estudios estéticos de la corriente psicoanalítica, especialmente los de S. Freud (Eine Kindheitserinnerung des Leonardo de Vinci, 1910; Der Moses des Michelangelo, 1914; Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Grädiva", 1907; Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit, 1917; Dostojewski und die Vätertötung, 1928), Beaudoin (Psychanalyse de l'art, 1929) y O. Rank (Der Künstler, 1925).

(104) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 171.

(105) Cfr. Th. Lipps., Los fundamentos de la estética, pp. 1-2. Cfr. también: J. Volkelt., System der Ästhetik, Oskar Beck, München, 1905, Vol. I, Vorwort, pag. IV: "(...) la estética debe ser considerada como una disciplina de psicología aplicada (...). Mi estética procede de manera psicológica y conforme a la experiencia"; y, más adelante (pag. 10): "El ámbito de investigación de la estética, en la medida en que considera los hechos de la experiencia de lo bello, lo gracioso, o sublime, en suma de lo que actúa estéticamente,

es de naturaleza psicológica."

(106) Cfr. R. Vischer., Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, 1873; Der aesthetische Akt und die reine Form, 1874; Über die ästhetische Naturbetrachtung, 1890.

(107) Cfr. H. Siebeck., Das Wesen der aesthetischen Anschauung, 1875.

(108) Cfr. G. Morpurgo-Tagliabue., La estética contemporánea. Una investigación, Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, pag. 55.

(109) Cfr. J. Volkelt., Op. cit., Vol. I, pp. 461-462.

(110) S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 169; Cfr. también: S. Givone., Historia de la Estética, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pp. 102 y ss.

Entre los pensadores que pueden incluirse en esta línea, cabe destacar a autores como: P. J. Proudhon (Du principe de l'art et de sa destination sociale, 1865), H. Taine (La philosophie de l'art, 1865), M. J. Guyau (Les problèmes de l'esthétique contemporaine, 1884; L'art au point de vue sociologique, 1888), Ch. Lalo (L'art et la vie sociale, 1921), J. Ruskin (The Poetry of Architecture, 1838; Modern Painters, 1843-1860), W. Morris (Hopes and Fears for Art, 1878-1881; Lectures on Art and Industry, 1881-1894; Architecture, Industry and Wealth, 1884-1892; Lectures of socialism, 1883-1894; Signs of change, 1885-1887), los estudios de la escuela de Warburg (E. Panofsky) y la Escuela de Viena (Max Dvorák), así como toda la producción perteneciente a la escuela marxista ortodoxa: Marx, Engels, Plejanov, Lenin, G. Lukács, Della Volpe o H. Lefévre.

(111) Cfr. W. Dilthey., Crítica de la Razón histórica (Antología), Ed. Península, Barcelona, 1986, pp. 47 y 238.

(112) Cfr. W. Dilthey., Op. cit., pag. 251.

(113) Dilthey toma prestada de Hegel la idea de "espíritu objetivo", así como la de la plasmación de sus contenidos en objetivaciones materiales; Cfr. W. Dilthey., Op. cit., pag. 275.

(114) Cfr. H. G. Gadamer., Op. cit., pp. 102-103.

(115) Cfr. W. Dilthey., Teoría de las concepciones del mundo, Revista de Occidente, Madrid, 1974, pp. 54-57.

(116) Sobre el método de la comprensión, como instrumento para entender la vida en su decurso histórico, Cfr. W. Dilthey., Crítica de la razón histórica, pag. 250; Cfr. también el estudio introductorio de E. Pucciarelli a: W. Dilthey., Poética, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945, pag. IX y F. Díaz del Cerio, SI., Introducción a la filosofía de W. Dilthey, Juan Flors ed., Barcelona, 1963, pag. 148.

(117) Cfr. Ä, 27-28, 35.

(118) Sobre la objetividad e independencia de los valores respecto del sujeto que reacciona sentimentalmente ante ellos, Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, Cap. 2º, apartado f, y Cap. 3º, apartado c₁.

(119) Ä, 28, 36.

(120) Cfr. Ä, 29, 37.

(121) Ä, 28, 36.

(122) Cfr. T. Urdanoz., Historia de la Filosofía, Vol. VI, pag. 120 y J. Ortega y Gasset., Kant, Hegel, Dilthey, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1972⁴, pp. 171 y 194-199.

(123) Sobre la fundamentación psicológica de la creación poética y el relativismo estético en W. Dilthey, Cfr. E. Pucciarelli., Op. cit., pp. XI-XII y XVI y W. Dilthey., Poética, pp. 64-65.

(124) F. Díaz del Cerio., Op. cit., pag. 161.

(125) Cfr. H. G. Gadamer., Op. cit., pag. 34.

(126) Cfr. PGS, 27.

(127) Cfr. PGS, 29 y ss.

(128) Cfr. B. Croce., "Conoscenza intuitiva e attività estetica" En: Problemi di estetica, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1910, pag. 482. En relación con esta línea de pensamiento estético puede consultarse también: G. Morpurgo-Tagliabue., Op. cit., pp. 107-108 y S. Givone., Op. cit., pp. 142-143.

(129) B. Croce., Breviario de estética, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1985⁹, pag. 41.

(130) B. Croce., Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, pp. 5-14 y G. Morpurgo-Tagliabue., Op. cit., pag. 108.

(131) Cfr. B. Croce., Breviario de estética, pp. 47-48.

(132) Ä, 26, 34: "[Ausdruck] des Lebens, Ausdruck der Seele, Ausdruck des Menschlichen, des Geistigen, des Bedeutsamen (...) Ausdruck von Sinn, Zweckmässigkeit oder Wert."

(133) Cfr. supra, Sección 2ª, Cap. 1º, apartado b₁.

(134) Cfr. M. Geiger., Introducción a la estética, pag. 25.

(135) Cfr. G. W. Leibniz., Meditationes de cognitione veritate et ideis, 1684 (ed. Erdmann, 1840, I, 79); Principes de la

Nature et de la Grâce, 17 (Erdmann, 717-718). Cfr. también: W. Tatarkiewicz., Op. cit., Vol. III, pp. 478-479 y R. Bayer., Op. cit., pp. 180-181.

(136) Cfr. A. G. Baumgarten., Aesthetica, 2. Teile, Frankfurt/Oder, 1750/1758 (Rep. Hildesheim, 1970), § 1, Cfr. también H. Paetzold., Op. cit., pp. 9-10.

(137) Cfr. H. Paetzold., Op. cit., pp. 19-20.

(138) Cfr. A. G. Baumgarten., Acroasis Logica, Halle, 1761, 2. Aufl. Tollner Verlag, 1773, § 9.

(139) Cfr. I. Kant., Crítica del Juicio, §§ 1-2, pp. 209-210.

(140) Cfr. S. Marchán Fiz., Op. cit., pag. 44.

(141) Cfr. I. Kant., Crítica del Juicio, § 11, pag. 221: "Así pues, nada más que la finalidad subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo, ni subjetivo) y por consiguiente, la mera forma de la finalidad en la representación mediante la cual un objeto nos es dado, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto".

(142) I. Kant., Crítica del juicio, § 17, pag. 231.

(143) Cfr. R. Bayer., Op. cit., pag. 143.

(144) Cfr. H. Cohen., Kants Begründung der Ästhetik, F. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlín, 1889, pp. 2-3. Sobre el carácter sistemático y constructivo que ha de tener la estética y su fundamentación última en la unidad lógica de la razón pura, Cfr. H. Cohen., Ästhetik des reinen Gefühls, Bruno Cassirer, Berlín, 1912, I, Vorrede, pp. XI y ss.

(145) Cfr. H. Cohen., Logik der reinen Erkenntnis, Berlín, 1914, pag. 40 y P. Natorp., Kant y la Escuela de Marburgo, Ed. Porrúa, México, 1975, pag. 94. Sobre la necesidad de una fundamentación lógica de la estética en el marco del neokantismo, puede consultarse el magnífico estudio de I. Krebs: P. Natorps Ästhetik. Eine Systemtheoretische Untersuchung, Walter de Gruyter, Berlín, 1970, pp. 52-53 y 233.

(146) Cfr. P. Natorp., Propedéutica filosófica, Ed. Porrúa, México, 1975, Apéndice, § 39, pp. 50-51. Acerca del arte como lugar de reconciliación entre Idea y realidad (aunque sólo en la mera apariencia y en el marco de la conciencia pura), Cfr. I. Krebs., Op. cit., pp. 130 y 212-213.

(147) Junto a K. Fiedler (Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876; Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 1887; Schriften über Kunst, 1896), pertenecen

también a esta corriente: A. Zeising (Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, 1854; Aesthetische Forschungen, 1855), E. Hanslick (Vom Musikalisch-Schönen, 1854), R. Zimmermann (Allgemeine Aesthetik als Form-Wissenschaft, 1865), A. von Hildebrand (Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1893), A. Riegl (Stilfragen, 1893), H. Wölfflin (Die klassische Kunst, 1899; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915), además de Hans von Marees, F. Herbart, B. Berenson, Clive Bell o Roger Fry.

(148) Cfr. W. Tatarkiewicz., Historia de seis ideas, pag. 271 y G. Morpurgo Tagliabue., Op. cit., pp. 62 y ss. y 71 y ss.

(149) Cfr. supra, Sección 2ª, Cap. 1º, apartado b₂.

(150) Cfr. Ä, 8, 15.

(151) Cfr. Ä, 29, 37. De ahí que, en carta a H. Heimsoeth de fecha 28-03-1912, Hartmann califique la estética de H. Cohen de "nefasta" (Cohens unselige Ästhetik). Cfr. F. Hartmann/R. Heimsoeth., (Hrsgg.). Op. cit., pag. 100.

(152) Ä, 25, 33.

(153) Ä, 26-27, 33-34.

(154) Cfr. Ä, 26, 34.

(155) Casi todos los integrantes de la escuela fenomenológica se han ocupado, en mayor o menor medida, de cuestiones relativas a la estética o a la filosofía del arte. Cabe encontrar reflexiones en torno a estos problemas en algunos escritos menores de Husserl, en el joven Lukács y en pensadores como A. Banfi, M. Merleau-Ponty, M. Bense, E. Paci, L. Anceschi, D. Formaggio, E. Fink, F. Kaufmann, M. Scheler, D. von Hildebrand, M. Geiger, W. Meckauer, R. Ingarden, O. Becker, M. Dufrenne, M. Bachtin, R. Klein, W. Conrad, G. Morpurgo-Tagliabue, S. C. Pepper o C. Piquet, entre otros. J. P. Sartre y M. Heidegger coincidirían también, en ciertos puntos de sus teorías, con las principales tesis de la estética fenomenológica.

Habitualmente se incluye la estética de N. Hartmann en esta corriente de pensamiento; pero la orientación eminentemente ontológica que dará nuestro autor al tratamiento de los problemas estéticos, le aleja en muchos aspectos del ámbito de la estética fenomenológica ortodoxa. Es cierto que muchos temas de su teoría estética se hallan apuntados en las reflexiones de otros fenomenólogos (principalmente de M. Geiger, M. Scheler o R. Ingarden), pero también es cierto que las especulaciones de estos autores raras veces pasan de ser algo más que sugerencias, salvo quizás en el caso del último autor citado, en el que el estudio de las cuestiones estéticas cobra mayor envergadura. Hartmann, por el contrario, incluye sus tesis en el marco de una ontología general sistemática, lo que confiere a su estética un aspecto mucho más completo y articulado.

Por otra parte, hay que decir que algunas de las tesis estéticas más conocidas formuladas por Sartre, Bense o Heidegger, se hallan ya discutidas en la obra de Hartmann - como sucede con el problema de la ontología del ente irreal (Sartre), de la correalidad como principal característica del objeto estético (Bense) o la idea del arte como lugar de revelación del Ser y fundación de un mundo (Heidegger); sin embargo, pocas veces se hace mención del evidente paralelismo que existe entre las reflexiones de estos pensadores en torno a algunos problemas estéticos. A lo largo de nuestro estudio trataremos de enmendar, en la medida de lo posible, este olvido.

(156) Cfr. D. von Hildebrand., Ästhetik 1. Teil, Einleitung, pag. 16.

(157) Cfr. W. Ziegenfuss., Die phänomenologische Ästhetik, Arthur Collignon Verlag, Berlín, 1928, pp. 1-9 y 21-27. La idea de la estética como ciencia que pretende conocer intuitivamente las conexiones ideales de esencias que dominan en la región de objetos estéticos se encuentra también formulada por W. Meckauer. Cfr. "Aesthetische Idee und Kunsttheorie. Anregung zur Begründung einer Phänomenologischen Ästhetik" En: Kant-Studien, XXII (1918), pag. 274.

(158) Cfr. M. Geiger., Introducción a la estética, pp. 149 y 152-153.

(159) Cfr. M. Geiger., "Zum Problem der Stimmungseinfühlung bei Landschaften" En: Die Bedeutung der Kunst, pag. 19.

(160) Así lo indica, por ejemplo, M. Geiger en sus últimos escritos, en los que trata de formular una teoría general del arte; no obstante, Geiger se muestra incapaz de realizar tal empresa, como lo muestra el carácter rapsódico y disperso de sus afirmaciones. Cfr. al respecto: W. Henckmann., Op. cit., pag. 555.

(161) Cfr. G. Scaramuzza., "L'estetica fenomenologica" En: M. Dufrenne/D. Formaggio., Tratatto di Estetica, A. Mondadori, Milano, 1981, Vol. I, pag. 344.

(162) G. Scaramuzza., Op. cit., pag. 345.

(163) Cfr. W. Conrad., "Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie" En: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3 (1908), pp. 79-80

(164) Cfr. M. Geiger., "Zum Problem der Stimmungseinfühlung bei Landschaften" En: Die Bedeutung der Kunst, pag. 31.

(165) Sobre el análisis fenomenológico de las vivencias estéticas, Cfr. W. Ziegenfuss., Op. cit., pag. 54. En especial el acto de goce estético ha sido estudiado por M. Geiger en su trabajo, ya clásico: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, M. Niedemeyer Verlag, Halle, 1922.

(166) Cfr. E. Fink., "Vergegenwärtigung und Bild" en: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, XI (1930), pag. 281.

(167) E. Fink., Op. cit., pag. 301.

(168) E. Fink., Op. cit., pag. 302-303.

(169) Cfr. F. Kaufmann., "Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung" (1 Teil) En: Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung (Ergänzungsband. Husserl-Festschrift), Max Niemeyer Verlag, Halle, 1929, pp. 191, 197 y 210.

(170) Cfr. R. Ingarden., Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967, pag. 6.

(171) Cfr. R. Ingarden., Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967, pp. 6-7, 13-14 y 19.

(172) Esta tesis, central en la concepción fenomenológica del objeto estético, se remonta al propio Husserl. Cfr.: G. Conte., "In margine a un manoscritto husserliano sull'estetica" En: Aut-Aut, 131-132 (1972), pag. 105 y S. Zecchi., "Un manoscritto husserliano sull'estetica (E. Husserl. Manoscritto a VI, 1)" En: Aut-Aut, 131-132 (1972), pag. 90.

(173) Cfr. D. von Hildebrand., Ästhetik. 1 Teil, pp. 25-28. La identidad del objeto estético a través de la multiplicidad de actos intencionales que a él se dirigen ha sido señalada por casi todos los fenomenólogos. Así lo hacen p. ej. E. Husserl (Cfr. Lógica formal y transcendental, UNAM, México, 1962, §§ 58 y 61, pp. 163-164 y 170-177) y M. Geiger (Cfr. Die Bedeutung der Kunst, pp. 408-410).

(174) M. Geiger., Introducción a la Estética, pag. 146 y G. Scaramuzza., "Nota sul manoscritto A VI di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica" En: Aut-Aut, 131-132 (1972), pp. 99-100. En su esfuerzo por recuperar la dimensión objetiva para la estética, frente al psicologismo reinante en la época, la estética fenomenológica coincide con las tesis de M. Dessoir (Cfr. "Aesthetics and the philosophy of Art in contemporary Germany" En: Monist, 36 (1926), pp. 299-310 y Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Junker & Dünhaupt, Berlín, 1932) y E. Uitz ("Ästhetik und Philosophie der Kunst" En: Die Philosophie in ihrer Einzelgebieten, Ulstein Verlag, Berlín, 1925, Vol. II, pp. 609-711).

Por otra parte, no todos los fenomenólogos conceden igual importancia al estudio del objeto; frente a la escuela husserliana, más centrada en el análisis de los actos, será la denominada Escuela de Múnich -A. Reinach, Th. Conrad, M. Geiger, A. Fischer, A. Gallinger, E. von Aster, H. Cornelius...- la que se plantee llevar a cabo un estudio en profundidad de las dimensiones objetivas de la experiencia fenomenológica, especialmente en el terreno de la estética.

Cfr. al respecto: W. Henckmann., Op. cit., pag. 561 y H. Spiegelberg., The phenomenological movement. A historical introduction, M. Nijhoff, The Hague, 1972², pp. 207 y 210.

(175) Cfr. W. Henckmann., Op. cit., pag. 565 y M. Geiger., Die Bedeutung der Kunst, pp. 149 y ss. También para W. Conrad y D. Brinkmann la estética fenomenológica debe centrarse más en el estudio del objeto que en la descripción de los actos intencionales que lo aprehenden (Cfr. W. Conrad., Op. cit., pag. 73 y el excelente libro de D. Brinkmann., Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes, Zürich-Leipzig, 1938, passim).

(176) Cfr. W. Meckauer., Op. cit., pp. 296-298. La semejanza de las tareas del artista y del fenomenólogo se encuentra ya indicada en Husserl: sería la actitud de reducción que ambos llevan a cabo respecto de la tesis de existencia del objeto conocido o creado, respectivamente, lo que les permitiría acertar con la esencia ideal del objeto. Cfr. al respecto: S. Zecchi., Op. cit., pp. 85 y 87.

(177) Cfr. G. Scaramuzza., "L'estetica fenomenologica", pag. 348.

(178) Cfr. O. Becker., "Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers" En: Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung. Ergänzungsband: Husserlfestschrift, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1929, pp. 28-29 y 36.

(179) Sobre la irrealidad o correalidad del objeto estético, Cfr. M. Dufrenne., Fenomenología de la experiencia estética, Fernando Torres Ed., Valencia, 1982, Vol. I, pag. 99; R. Ingarden., Das literarische Kunstwerk, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972⁴, Vorwort, pag. XV y Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, pp. 192-193 y 224; M. Bense., Estética, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pag. 14 y 22-23. Bense reconoce explícitamente su deuda con la teoría de la modalidad hartmanniana a la hora de interpretar el modo de ser del objeto estético.

M. Heidegger, por su parte, considera la irrealidad del objeto estético como un ser todavía no real, situándolo entre la irrealidad y la realidad, esto es, en el ámbito de lo posible (Cfr.: Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ed. Ariel, Barcelona, 1983, pp. 129 y 131). También M. Merleau-Ponty parece apuntar a la idea de irrealidad como modo de ser básico del objeto estético cuando sostiene que lo visible del objeto que se ofrece a la percepción estética posee una relación directa con lo invisible que en él se encierra, aunque ese contenido sólo puede aprehenderse mediante una "visión superior", de orden más elevado (Cfr. al respecto: M. Merleau-Ponty., Lo visible y lo invisible, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1970, pp. 261-262 y 267).

Por último, J. P. Sartre considera que el artista dispone en la obra un conjunto de elementos reales ("lo que es") que

permiten la manifestación ante el espectador de la misma del objeto estético, que es una posibilidad irreal ("lo que podría ser") Cfr. Lo imaginario, Ed. Losada, Buenos Aires, 1964², pp. 243-248.

(180) Cfr. M. Dufrenne., Op. cit., Vol. I, pp. 217-218.

(181) Cfr. J. P. Sartre., Op. cit., pp. 26, 163-164, 172-173, 232, 234, 237-238 y 241. Sobre las relaciones que se establecen en la estética de Sartre entre objeto irreal e imaginación, Cfr. J. Maristany., Sartre. El círculo imaginario. Ontología irreal de la imagen, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pag. 124.

(182) Cfr. R. Ingarden., Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, pp. 11-12, 72-73, 79, 83, 86-87, 89-90; Das literarische Kunstwerk, pp. 25-26, 397-398 y, finalmente, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pag. 35.

(183) M. Geiger., Die Bedeutung der Kunst, pag. 546.

(184) Cfr. M. Geiger., Introducción a la Estética, pag. 141-142 y Die Bedeutung der Kunst, pag. 326: "La estética es una ciencia del valor estético".

(185) Cfr. M. Geiger., Introducción a la Estética, pag. 105 y 578.

(186) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto A, Cap. 3º, apartado a.

(187) Cfr. Ä, 30, 38.

(188) Cfr. Ä, 31, 39.

(189) Sobre los objetos ideales, recuérdese lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 2º, apartado d; sobre el modo específico de ser del ente ideal, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado b₃.2.

(190) Sobre los diferentes estratos y niveles que integran el Ser, Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, passim.

(191) En este aspecto coincide Hartmann con las tesis expuestas por Utitz. Cfr. E. Utitz., Op. cit., Vol. II, pag. 609.

(192) Tatarkiewicz adopta también este punto de vista respecto de la historia de la estética (Cfr. Historia de seis ideas, pp. 378-381). No hay que excluir una influencia directa de las tesis de Tatarkiewicz sobre Hartmann, ya que durante su juventud entró en contacto en Marburgo con el conocido esteta polaco. Cfr. Carta de Heimsoeth a Hartmann de fecha 11-09-1910 En: F. Hartmann/R. Heimsoeth (Hrsgg.), Op. cit., pag. 51.

(193) Ä, 8, 13: "Die Sachlage zeigt (...), wie sehr die

Ästhetik immer noch in den Anfängen steckt und sich in vorsichtig tastenden Schritten bewegt." Modificamos parcialmente la traducción de E. C. Frost, por no parecernos correcta.

(194) Sobre el método, recuérdese lo dicho en la Sección 1ª, punto A, Cap. 3º, passim.

(195) Ä, 8, 13: "In der Ästhetik (...) bislang wenig brauchbare Phänomenanalyse in ihr vorliegt, und der ganze Fragen-Komplex, gemessen an seiner Schwierigkeit, noch wenig aporetisch aufgegliedert ist. Damit sollen die Leistungen verdienter Forscher nicht herabgesetzt werden."

(196) Como puede verse, cuando Roig Gironella acusa a Hartmann de formular una estética que se queda sólo en los fenómenos, sin penetrar en su interior, demuestra no haber entendido en absoluto el método seguido por Hartmann en su investigación. Cfr. J. Roig Gironella (Rec.), "Hartmann. N., Ästhetik" En: Pensamiento, 11 (1955), pag. 334.

(197) Sobre la teoría general del valor en Hartmann, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c.1. Sobre la estética hartmanniana como una estética material del valor, Cfr. J. Hessen (Rec.), "Hartmann. N., Ästhetik" En: Theol. Lit. Ztg., 81 (1956), pag. 117.

(198) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto A, Cap. 4º.

(199) Sobre los actos transcendentales, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 1º, apartado b.

(200) Cfr. GME, 317, 374.

(201) Ä, 462-463, 537: "(...) Es wäre ganz falsch, die Grundlagen der Ästhetik von denen der Ontologie loszureißen; wäre auch dem Sinn der Kategorienlehre ganz zuwider. Diese erstreckt sich nicht auf die reale Seinssphäre allein, sondern mittelbar auch auf jede Art von Erscheinungssphäre". Al respecto, puede consultarse también: W. Lörcher., Ästhetik als Ausfaltung der Ontologie, Anton Hain Verlag, Meisenheim am Glan, 1972, pag 1. y J. Krüger (Rec.), "Hartmann. N. Ästhetik" En: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 2 (1954), pag. 721.

(202) En esta reivindicación de un análisis ontológico para la estética coincide Hartmann con líneas de investigación muy diversas, entre ellas la Kunstwissenschaft de Uitz y Dessoir, el pensamiento de Riegl, Panofsky y A. Baratonio, el formalismo ruso o las diferentes escuelas estructuralistas. Cfr. R. Cantoni., Op. cit., pag. 154.

(203) KS I, 42, 69: "(...) Je genauer man die Phänomene beschreibt, desto eindringlicher wird auch hier der unlösbare Problemrest spürbar."

CAPITULO 2º

EL PROBLEMA DE LA CONTEMPLACION ESTÉTICA.

EL OBJETO ESTÉTICO

a) Imagen conceptual e imagen estética del mundo.

El ser espiritual -estrato más elevado dentro del ser real- quedó definido como aquel punto en que el Ser experimenta una inflexión sobre sí mismo¹. De resultados de tal inflexión, el hombre "se abre" al Mundo, apareciendo ante la conciencia una imagen refleja del Ser². Dicha imagen es fruto de la relación pluridimensional que establece el espíritu humano con los demás entes que le rodean, y surge en virtud de la reacción espontánea que experimenta el espíritu ante la influencia que los diversos objetos ejercen sobre él. Por eso, como dijimos en su momento, en la conciencia se encuentra siempre un reflejo, más o menos preciso, de la totalidad de las estructuras que componen el mundo³.

La imagen del mundo que aparece en la conciencia del sujeto puede ser de cuatro tipos, según sea la relación que medie entre su espíritu y el halo de objetos:

- Si la relación entre sujeto y objeto es de conocimiento y se basa en la razón, la imagen del mundo que aparece ante el espíritu es una imagen teórico-conceptual.

- Si la relación entre sujeto y objeto está basada en la acción que ejerce el sujeto sobre el objeto, conforme a los valores éticos intuitivos a través de la conciencia moral, la imagen que obtiene el espíritu es una imagen práctico-moral del mundo.

- Si la relación entre sujeto y objeto se establece en función de una contemplación del mundo, en la que la estructura de éste aparece inmediatamente dada ante la imaginación del sujeto como dotada de valores estéticos, la imagen así producida es una imagen estética del mundo. Según Hartmann, "el mundo entero -en tanto que tiene el signo del valor o el contravalor estético- puede volverse objeto de contemplación estética"⁴.

- Por último, si la relación entre sujeto y objeto hace referencia a una de las tres imágenes del mundo anteriormente citadas, atendiendo a las variaciones que éstas experimentan a lo largo del tiempo, surge la imagen histórica del mundo.

Estas cuatro clases de imágenes apuntan en cualquier caso a los mismos objetos, aunque los consideran desde perspectivas diferentes⁵.

Puede decirse, en consecuencia, que la relación de contemplación estética es una más entre las diversas relaciones que mantiene el ente humano con el resto de los entes existentes en sí, relación que, como la del conocimiento, es ónticamente secundaria, puesto que a través de ella se produce en el sujeto un reflejo espiritual de las esferas primarias del Ser (es decir, las esferas del ser ideal y real)⁶.

Sin embargo, la peculiar constitución de la relación estética entre sujeto y objeto ha sido poco esclarecida hasta el momento⁷. Es preciso, pues, llevar a cabo un examen detenido de la misma, ya que bien pudiera ser que -como dejamos apuntado en el Capítulo 2º de la Sección anterior (punto h)-, la imagen del mundo que ofrece la contemplación estética, por medio de la imaginación y la intuición (así como su producto, el arte) fuera más perfecta que la debida a los conceptos abstractos de la razón, y ayude a superar los límites con los que choca ésta en su pretensión de penetrar en el terreno de lo metafísico-irracional, aunque sin aumentar, en ningún caso, nuestro saber acerca del mundo⁸.

Analizar cómo se constituye ontológicamente la imagen estética del mundo en el sujeto será el primer problema con el que ha de enfrentarse la nueva estética.

b) Percepción cotidiana y "visión estética". Estructura categorial del objeto estético.

La imagen estética del mundo surge en el sujeto mediante la contemplación o "visión estética" (ästhetische Schau) del mismo.

La visión estética se basa en la percepción, factor que entra a formar también parte de la relación del conocimiento. Pero la percepción carece en el terreno estético del cariz gnoseológico que cobra en aquella relación. Por ello resulta necesario distinguir claramente entre la percepción normal -grado inferior de la aprehensión cognitiva de un objeto- y la percepción que entra a formar parte del "vivenciar contemplador" o "estético" (betrachtende Erleben, ästhetische Erleben)⁹.

A) Comencemos por caracterizar la percepción común. Ésta se halla referida siempre a la "dura realidad" y a las situaciones en las que se halla enredado el hombre en su existencia cotidiana¹⁰. Aquí, la percepción está sujeta a las necesidades de actuación que imponen tales situaciones en cada momento y es por ello que constantemente "se 'transciende' a sí misma" ("transzendiert" sich selbst), yendo más allá de los datos ofrecidos por los sentidos, a fin de captar el trasfondo interior "invisible" (Unsichtbare) de tal o cual situación¹¹. Es este segundo plano de los objetos, no captable sensorialmente, lo que nos interesa de los objetos en las conexiones vitales, ya que, si no se conoce la estructura de las situaciones, caracteres, propósitos de acción, etc., de los elementos implicados en cada situación, no es posible actuar en ella con perspectivas de éxito.

La percepción cotidiana se apoya siempre, por tanto, en "representaciones generales" (Allgemeinvorstellungen), producidas por la imaginación, que se hallan a medio camino entre los datos de los sentidos y los conceptos abstractos.

Tales representaciones generales se hallan determinadas por los intereses prácticos y de valor de las personas implicadas en la trama de la vida real, y van acompañadas siempre por reacciones sentimentales o afectivas del sujeto¹².

B) Muy diferente es el papel jugado por la percepción cuando queda integrada en la "visión estética", en la que entra a formar parte de un complejo "ensamblaje de actos" (Aktgefüge):

1º) En primer lugar, hay en ella una "intuición" (Anschauung) o "contemplación" (Schau), completamente diferente a la que tiene lugar en el campo teórico -como intuición de esencias ideales- o en el mero "ver sensible" (sinnliches Hinschauen). Dicha intuición se da inmediatamente, sin necesidad de un proceso de elaboración intelectual, por lo que constituye un auténtico "fenómeno originario" (Urphänomen)¹³.

2º) La intuición mencionada se basa en un "proceso de orden superior" (Vorgang höherer Ordnung), que va mucho más allá de la mera percepción cotidiana¹⁴.

3º) Este proceso consta de dos momentos bien definidos. El primero es denominado por Hartmann "visión de primer orden" (Schau erster Ordnung); se trata de una visión que supera tanto la percepción sensible, que es demasiado concreta, como el conocimiento conceptual, que es demasiado abstracto; ambos pasan por alto toda la riqueza del ser real, al fijarse sólo en determinados aspectos de la realidad (percepción normal), o al moverse en puras generalidades vacías (pensamiento). La "visión de primer orden", en cambio, permite recuperar la gran cantidad de matices que quedan excluidos de la experiencia del mundo en las relaciones que mantiene habitualmente el hombre con él: luces, colores, sombras, perspectivas, movimientos, contrastes, gestos, etc.

4º) El segundo momento lo define Hartmann como un contemplar o ver "de segundo orden" (ein Schau zweiter Ordnung), que, centrándose en los rasgos del objeto, tal como se los presenta la visión anterior, "ve en él lo que los sentidos no aprehenden directamente" (was die Sinne direkt nicht fassen)¹⁵. Es una percepción "reveladora" (offenbarend)¹⁶, que facilita al espíritu un acceso a lo universal, a los aspectos esenciales o ideales del objeto, pero sin aprehenderlos a nivel conceptual, como hace el pensamiento o razón, sino ofreciéndolos de inmediato a través del ente dado a los sentidos. Lo ideal revelado se intuye, por tanto, concretamente, co-perceptivamente, esto es, en la percepción misma¹⁷.

5º) La visión de segundo orden no se da sin la de primer orden, estando ambas estrechamente "entretedidas" (sie mannigfach ineinandergreifen), de modo que "se condicionan mutuamente" (sich gegenseitig bedingen)¹⁸; por ello puede retrocederse desde la visión de segundo orden a la de primer orden, para reinterpretar y dar sentido desde aquella a todos los detalles del objeto que en ésta última se ponen de manifiesto.

6º) Además, la visión de segundo orden, una vez alcanzada, puede profundizarse, por lo que no es simple, sino que contiene una serie de niveles, cada vez más profundos, mediante los cuales logra penetrar progresivamente en el interior de la estructura del objeto contemplado¹⁹.

7º) Tal como la describe Hartmann, la visión de segundo orden no debe ser interpretada en términos de una aprehensión receptora del objeto, como la que tiene lugar en el terreno del conocimiento. Hay en ella, por el contrario, un "comportarse productivo" a nivel interno (innerlich produktive Verhalten) por parte del sujeto; un "crear productivo" (produktiven Erschaffen), o una "participación" (Anteil) de éste en el proceso de visión, que hace de la

visión de segundo orden una visión "creadora" (schaffendes) o más bien "recreadora" (nachschaffendes), que, apoyándose en la "imaginación" (Einbildungskraft), da lugar al surgimiento de una "conciencia visionaria" (schauende Bewusstsein), capaz de alcanzar una "visión suprasensible" (übersinnliche Schau) del objeto. Esa visión supone, en definitiva, un "ver espontáneo -interior y productivo, que añade algo nuevo a lo dado de inmediato a los sentidos"²⁰.

Puede decirse que el objeto percibido mediante la visión de segundo orden no es ni percibido sensiblemente, ni conocido conceptualmente, sino que es imaginado. Dicho de otro modo: mediante este tipo de visión al sujeto se le hace presente la estructura categorial esencial que hay en el objeto; pero la aparición inmediata de esa estructura sólo está al alcance de la imaginación²¹.

8º) La visión de segundo orden, fundamento de la visión estética, no es un tipo especial de la relación de conocimiento, cuyo principal objetivo es aprehender objetos existentes en sí mismos²²; por eso esta visión nos presenta, a través de la imaginación, un "mundo de objetos que sólo existe para el percipiente estético"²³. Mientras el objeto del conocimiento es "objeto" sólo accidentalmente, ya que su ser "para" un sujeto cognoscente es una determinación extrínseca a su esencia, el objeto estético es única y exclusivamente objeto, puesto que su ser no va más allá del acto contemplativo del sujeto, propiciado por la imaginación²⁴:

"... el objeto estético... existe en cuanto tal sólo relativamente al sujeto que lo contempla en actitud estética. En sí no existe en absoluto... El objeto estético se agota en su ser objetivo"²⁵.

Esto no significa que el objeto estético sea el producto de una simple fantasía ilusoria situada en la mente del sujeto individual, puesto que el concepto de imaginación planteado por Hartmann es intencional y objetivo. Esta

facultad, en efecto, apunta, sin modificarlo, al fondo esencial del objeto contemplado, a fin de que ante ella se revelen, a nivel irreal, los estratos ontológicos que éste encierra.

La diferencia que separa al objeto conocido del objeto contemplado sería, entonces, la siguiente: el objeto conocido es "en sí" y "para sí", y sólo accidentalmente se da a la razón, en tanto que el objeto contemplado estéticamente es "para sí" y "para nosotros", y está dado por esencia a la imaginación²⁶.

9º) Es precisamente en el aparecer o mostrarse de los contenidos del objeto contemplado, ante la visión de orden superior que hemos descrito, donde radica su valor estético. Éste no reside, pues, "en lo que aparece" (in das Erscheinende), sino en "el aparecer mismo" (das Erscheinen selbst)²⁷.

Así queda justificada la afirmación hartmanniana, según la cual los valores estéticos no serían valores de un ser en sí, sino "valores de un mero objeto como objeto, de un fenómeno como fenómeno"²⁸. Según esto, los "bienes" estéticos, es decir, los objetos dotados de valor estético, sólo surgen cuando el sujeto adopta una "actitud" (Einstellung) o "postura interior" (innere Haltung) de carácter contemplativo hacia dichos objetos, de manera que la imaginación sea capaz de hacer que aparezcan ante su espíritu todos sus niveles de contenido²⁹.

10º) Por otra parte, al ser el objeto estético todo él "objeto", no posee transobjetividad, ni irracionalidad en lo que muestra, aunque sí la hay en el mostrar o aparecer mismo, que son sumamente irracionales. Todo en él es claridad, por lo que "la transparencia... [y] el aparecer son, según su esencia, relativos al acto contemplativo"³⁰.

En el objeto conocido existe siempre una tensión entre la imagen que de él hay en la conciencia y su verdadera estructura óptica³¹; en el caso del objeto estético, por el contrario, ambas coinciden completamente. Por ello, sólo la contemplación estética es capaz de reproducir inmediatamente todos los principios determinantes del objeto, abarcando su estructura "de golpe", por así decirlo, aunque, desgraciadamente, al no ser una aprehensión conceptual, no proporciona nuevos conocimientos acerca del objeto³².

11º) El mundo de objetos estéticos es un segundo mundo irreal, evocado por la imaginación, un "mundo de maravilla" (Reich der Wunder), que surge cuando el mundo es percibido de manera adecuada. El mundo de objetos estéticos está, incluso, por encima del mundo percibido a nivel real, ya que en él se ponen de manifiesto libremente, sin la coacción que supone el pensamiento conceptual, los "secretos trasfondos" (geheimen Hintergründen) de la realidad³³.

12º) Al depender el surgimiento del objeto estético de la adopción de una actitud especial contemplativa por parte del sujeto, este reino no es accesible, en principio, a todos los espíritus³⁴. La mayoría de los hombres sólo ven en los objetos "cosas" (Dinge), dadas en la situación, con las que deben ocuparse y a las que se dirigen, bien con fines prácticos, bien tratando de conocerlas objetivamente mediante la razón. Ambas actitudes, la manipulativa y la analítico-racional, no dejan a las cosas ser como son y se muestran incapaces de adoptar la manera de ver correcta que, gracias a la visión de segundo orden, permite desvelar los planos ocultos del objeto.

13º) El surgimiento del objeto estético depende, como hemos visto, del acto visionario del sujeto, por lo que hay que considerarlo, en general, como un objeto irreal³⁵. Pero, aunque el Yo se halla internamente implicado en la relación de contemplación estética, no por eso se suprime la

distancia que media siempre entre sujeto y objeto. La distinción entre ambos permanece dada de modo tan insuperable como en la relación del conocimiento, aunque de un modo distinto.

No hay aquí, según Hartmann, ni una disolución del yo en el objeto, ni una unión mística con él, sino que ambos polos quedan vinculados dialécticamente en una unidad que los supera y conserva³⁶. En realidad, la "transmutación" en la actitud del espíritu que supone la experiencia estética, permite a éste alcanzar incluso una posición mucho más objetiva que la proporcionada por las otras dos formas que tiene de entrar en contacto con el objeto, reseñadas en el punto anterior. La distancia respecto del ente contemplado es aquí más completa, si cabe, que la existente en la relación del conocimiento, ya que el objeto contemplado queda aislado y distanciado del resto de los objetos existentes, cobrando importancia y valor por sí mismo, y no en función de las conexiones prácticas o lógicas que establece con el resto de los objetos que integran la situación en la que se encuentra³⁷.

14º) Entre el plano de lo percibido por los sentidos y lo que aparece tras este plano, es decir, entre el plano de lo sensible y lo que "flota" sobre él, no hay hiato alguno, sino que ambos forman una completa unidad, un "mundo para sí" (eine Welt für sich), que es captado a través de una sola visión³⁸. El objeto estético se presenta, pues, como un todo homogéneo, aunque "estratiforme" (geschichteter Art), en el que se unen un primer plano real "transparente" y un plano más profundo irreal-aparente, que sería su auténtica dimensión estética³⁹. Ésta es la esencia fundamental del objeto estético. Sólo un aislamiento artificial, forzado, como el que lleva a cabo la teoría estética, permite separar ambos términos, a fin de comprender su interna articulación.

15º) Con ello queda planteado "el problema nuclear

de la objetividad estética" (das Kernproblem der ästhetischen Gegenständlichkeit): ¿Cómo se puede concebir la unión en un solo ser (Ineinsein) de una estructura real y otra ideal-irreal, de modo que el ser ideal no constituye aquí al ser real (como sucede cuando el ser ideal en sí -por ejemplo, una estructura matemática- determina las formaciones reales), sino que aparece a través de él? Pues es evidente que el vínculo mencionado no puede darse en función de una identidad de estructura, ya que ambos tipos de ser difieren radicalmente. El "gran enigma" (grosses Rätsel) de la aparición de un objeto ideal-irreal en un objeto real es el punto central de lo que Hartmann denomina "metafísica del contemplar estético" (Metaphysik des ästhetischen Anschauens)⁴⁰. Es el primer tropiezo de la teoría estética con un obstáculo metafísico insuperable, que marca un límite al poder investigador de la razón humana.

16º) No obstante, la ontología crítica puede llevar a cabo un esfuerzo por aclarar al máximo la esencia de esta conexión. Para ello acude Hartmann al concepto de "idealidad aneja", que se nos presentaba en la ontología general como aquel sector del ser ideal que no puede concebirse separado del ser real al que determina (como sucede, por ejemplo, con las esencias de la fenomenología)⁴¹. Pues bien, el estrato ideal-irreal de los objetos estéticos, aunque carente de ser en sí, formaría parte de la idealidad aneja, puesto que se da siempre vinculado al primer plano real que contemplamos⁴². De manera que, aunque la idealidad que aparece en el objeto estético puede ser en sí misma libre, no lo es nunca para la conciencia que lo contempla, que la capta siempre como aneja; esto es lógico, si se tiene en cuenta que la conciencia depende siempre del primer plano real del objeto para acceder a ella⁴³.

17º) Asimismo, si se quiere explicar, hasta cierto punto, cómo accede el sujeto al contenido del trasfondo del objeto, es decir, cómo se constituye el objeto estético

propriadamente dicho, pueden sernos de utilidad los conceptos de intuición estigmática e intuición conspectiva⁴⁴; tendríamos, así, que, mientras el primer plano del objeto se captaría a través de la percepción sensible, el objeto estético, que aparece detrás, se captaría estigmáticamente; por último, el contenido estratificado de ideas que en él se halla encerrado, nos vendría dado en virtud de la intuición conspectiva. Así parece querer indicarlo el siguiente pasaje:

"[En el terreno estético] pertenece a la esfera ideal, no sólo el reino de los valores, sino también el objeto estético concreto mismo -a saber, con su parte integrante propiadamente estética, la estructura ideal (en modo alguno "efectiva"...) del trasfondo que se atisba, por decirlo así, a través del primer plano, efectivamente real, de la materia que sirve de soporte real. Esta estructura no es real, ni tampoco mera fantasía. Y en tanto es algo individual, se intuye de modo puramente estigmático. Solamente el contenido de ideas "universal", cuyo agente y modo de manifestación es a su vez este individual ideal, se contempla conspectivamente en la transparencia del último; pero precisamente por esto la intuición conspectiva se apoya aquí en la estigmática y depende de ella de modo totalmente unilateral"⁴⁵.

18º) Al salto que tiene lugar en la contemplación estética, gracias a la visión de segundo orden, le denomina Hartmann "desrealización" (Entwirklichung); pues, si ante la percepción cotidiana el objeto real se muestra con sus habituales características de individualidad, determinación completa y temporalidad, ante la contemplación estética aparece lo universal-categorial, lo ideal-posible y atemporal, que constituye el entramado ontológico del ser real contemplado. Es este salto desde el terreno de la realidad al de la posibilidad ideal el que confiere a la visión estética la peculiar libertad de que goza⁴⁶.

19º) La percepción común -integrada en el conocimiento conceptual- también busca hallar el trasfondo ideal del objeto; pero dicho trasfondo es buscado, no por sí mismo, sino para servirse de él; la percepción es aquí "un

medio para un fin" (ein Mittel für ein Zweck): el dominio técnico de los objetos, su manipulación para orientar las cadenas de condiciones del mundo real conforme a los fines que se propone el hombre, gracias a su capacidad teleológica⁴⁷.

En cambio, en la percepción estética, la contemplación se centra en la "imagen" (Bild) para percibir el trasfondo que en ella se revela de modo autónomo, libre, sin finalidad externa alguna. Al no haber intención de dominio, la relación que media entre sujeto y objeto es "más suelta, libre y flotante" (eine losere, freier, schwebende Art der Bindung zwischen Subjekt und Objekt)⁴⁸. El espíritu alcanza mediante la contemplación estética una elevación anímica, un auténtico "éxtasis" (Ekstasis), al quedar liberado de todos los intereses inferiores, de tipo pragmático que le ocultan los valores auténticos del objeto. "Arrastrada hacia arriba" (hinaufgezogen), su mirada se eleva a lo ideal que se revela inmediatamente en lo sensible, transfigurándolo⁴⁹.

Al lenguaje, ligado a la esfera práctica de los intereses vitales, le resulta casi imposible expresar adecuadamente lo contemplado en esta actitud, y los valores estéticos de que aparecen dotados los objetos. Puede decirse, en conclusión, que, mediante la visión estética, el espíritu alcanza la esfera de lo inefable⁵⁰.

20ª) Esta concepción de la visión estética permite a Hartmann recuperar algunas tesis de la estética idealista, según las cuales la Belleza, o el valor estético en general, residiría en la aparición de lo Infinito ideal en el ente finito real. Evidentemente, Hartmann despoja a estas afirmaciones de la carga metafísica que contienen: es verdad que, en el objeto dotado de valor estético, lo universal-atemporal o ideal aparece en lo particular: en esto reside la "fuerza" (Macht) de la belleza⁵¹, que eleva al sujeto hacia lo intuición directa de lo ideal; pero es en lo finito, en el objeto concreto, donde se contempla lo ideal. Por ello puede

definirse la estética de Hartmann como una estética de la finitud, frente a las estéticas idealistas del Absoluto. Es en el objeto individual en el que reside el valor estético (siempre que revele su estructura profunda ideal ante un sujeto) y no en el hipotético ente Infinito que dejaría aparecer. Por eso afirma H. Oberer que, para Hartmann, "el objeto estético es totalidad y es, como tal, absoluto"⁵².

Según esto, en la contemplación estética el objeto alcanza una liberación semejante a la que experimenta por su parte el espíritu del sujeto. Pues, al quedar aislado respecto de las múltiples referencias prácticas que lo conectan al resto de los entes reales, y pasar al mismo tiempo a "exponer" (darstellen) ante la visión de orden superior del sujeto los principios ontológicos que lo determinan interiormente - categorías, valores, etc... ⁵³-, el objeto aparece ante el contemplador como si fuese libre, es decir, como si se determinase a sí mismo.

Ahora bien, la libre autodeterminación es una propiedad exclusiva del espíritu humano; por ello hay que aclarar que en la contemplación estética sólo parece como si el objeto fuese libre y capaz de autodeterminarse; o, dicho en otros términos: el objeto contemplado parece tener un fin, sin tenerlo. Hay en él, en definitiva, finalidad en ausencia de fin⁵⁴.

21º) En resumen, como resultado de la contemplación estética, sujeto y objeto quedan situados frente a frente, en un ámbito de pura libertad, alejados de cualquier referencia coactiva o condicionante procedente de las férreas cadenas de condiciones que componen el torrente de lo real⁵⁵.

22º) Aunque en el objeto estético se establece, como acabamos de indicar, una peculiar relación entre el ser ideal y el ser real que entran a formar parte del objeto contemplado (relación de aparecer), para Hartmann la Belleza no reside

únicamente en la parte ideal que aparece del objeto; sostenerlo así equivaldría a caer en el error del platonismo, que había negado arbitrariamente valor estético a lo sensible real:

"... En este punto el platonismo ha extraviado durante siglos a la estética. Que lo bello está conectado de alguna manera con la idea, lo había visto Platón con una claridad ejemplar. Pero él lo había atribuido a la idea misma. En su lenguaje reza así: la idea de lo bello es todavía mucho más bella que lo bello sensible. Plotino y los posteriores lo siguieron ciegamente. En verdad era posible pensar así sólo si no se entendía en forma estricta lo bello como lo valioso estéticamente, sino que se lo sustituía por una idealidad de otra especie (moral, metafísica)"⁵⁶.

Frente a esta postura, señala Hartmann que lo bello en el objeto estético no es lo ideal que en él hay, sino, como afirma Hegel "el aparecer sensible de la idea"⁵⁷. Resultaría, así, que el portador del valor en el objeto estético no sería

"... ni el primer plano, ni el trasfondo... sino sólo los dos contemplados conjuntamente y uno dentro del otro. Los valores estéticos no son ni valores de lo real, ni tampoco valores de la idea; sino que son valores de una relación entre ambos... El aparecer de lo ideal 'en' lo real -así como de ordinario no aparece en parte alguna-, o respectivamente, la transparencia de lo real en favor de lo ideal -en una forma que de ordinario lo real nunca tiene-, es lo bello."⁵⁸

Sin embargo, Hartmann interpreta esta tesis desde un punto de vista harto diferente al hegeliano, dándole un sentido a la vez más restringido y más amplio: a) por un lado, en lo ideal que aparece en lo real no hay que ver un tipo de ente superior, más elevado y perfecto que el ente sensible real en que aparece, como había supuesto Hegel⁵⁹, sino únicamente otra dimensión del Ser, presente en el ser real contemplado; b) por otra parte, la concepción de la experiencia estética propuesta por Hegel resulta insuficiente para dar cuenta de los fenómenos, puesto que estos muestran

claramente que ante el sujeto en actitud contemplativa, no sólo aparece la Idea, como él suponía, sino una multiplicidad de elementos ideales, en forma de una serie de planos sucesivos; ello induce a pensar que la vertiente ideal del objeto estético no es unívoca, sino que está pluriestratificada, y es mucho más compleja de lo que llegó a pensar nunca el idealismo alemán⁶⁰.

23º) La vinculación que se produce en la visión estética entre lo real-sensible y lo ideal (múltiplemente estratificado) del trasfondo del objeto, confieren a esta visión un carácter de totalidad y una gran riqueza⁶¹.

En la visión estética no hay "reobjetivación" (Reobjektivation), como en la percepción cotidiana. Hartmann entiende por reobjetivación aquella actividad de la conciencia que se encarga de substraer de la multiplicidad de cualidades diferentes que integran la diversidad de percepciones una serie de rasgos concretos, completando lo percibido y "llenando" los huecos que en él existen, para alcanzar un grado de aproximación mayor a la realidad de los objetos⁶²; en la visión estética, por contra, todos los matices cualitativos de lo real se conservan en su abigarrada multiplicidad⁶³. Esto quiere decir que ahora cada rasgo individual externo del objeto, por fugaz y pasajero que sea, puede expresar contenidos ideales y de valor muy elevados, si es contemplado desde el punto de vista adecuado, hasta el extremo de que, cuanto "más pequeñas y superfluas sean las particularidades [del objeto contemplado], mayor es la fuerza reveladora que hay en ellas"⁶⁴.

24º) En base a lo que antecede, puede afirmarse lo siguiente: es cierto que todos los objetos poseen rasgos que les son comunes y que, contemplados, dan lugar a valores estéticos que pueden ser apreciados también en otros objetos; pero son más los rasgos que resultan específicos de cada tipo de objeto por separado. Habría, por consiguiente, "maneras

infinitas de aparecer" (es gibt unendlich viele Weisen des Erscheinens) y, por tanto, una "multiplicidad inagotable" (unerschöpfliche Mannigfaltigkeit) de valores estéticos; tantos, casi, como objetos individuales y maneras de ver posibles existen⁶⁵.

25º) En la medida en que la visión estética permite "revelar" de modo intuitivo e inmediato el trasfondo ontológico que yace oculto y desconocido en el objeto, cabe ver en ella un medio privilegiado con que cuenta el espíritu para penetrar en todos "los secretos de la Naturaleza y del cosmos" (die Geheimnisse der Natur und des Kosmos), en el fondo mismo de la misteriosa estructura del ser vivo, o encontrar la clave que le permita descifrar "los movimientos y los trasfondos más ocultos del alma humana" (auf Seelenregungen und seelische Hintergründe), llegando, en fin, a profundizar "en lo más universal del hombre y del mundo" (bis hin zu den ganz allgemeinen von Mensch und Welt überhaupt). Para la visión estética "no se traza límite alguno" (Ihr ist keine Grenze gezogen)⁶⁶; dado que ella misma es en alto grado irracional, la contemplación estética puede superar las fronteras de lo metafísico-irracional y llegar hasta la esencia del Ser y del valor, que permanecen ocultas para el conocimiento. La visión estética nos muestra, nos hace sentir, por decirlo así, el fondo mismo del Ser, aunque no sepa decirnos qué es éste realmente.

Y no es eso todo; la visión estética, adoptando una manera diferente de ver los objetos, no sólo nos presenta directamente la esencia de los valores ante los que reacciona el sentimiento de valor de una época, sino que agudiza la intuición del sujeto enseñándole a abrirse a nuevas parcelas del valor estético y extraestético, penetrando en regiones ideales más elevadas, aún inexploradas⁶⁷. A la actitud contemplativa, en fin, como "visión superior" (höheres Schau), se le revela el reino del valor en toda su extensión; por ello la contemplación estética del mundo posee un carácter cuasi-

divino, si tenemos en cuenta que la pluralidad de valores existentes era, como pudimos comprobar, el único sentido que el término "divinidad" tiene en la filosofía de N. Hartmann⁶⁸.

26º) Una vez estudiada la estructura categorial del objeto estético y de la visión que nos pone en contacto con él, pasaremos a ocuparnos de las alteraciones que dicha visión provoca en el espíritu del sujeto contemplador.

La contemplación de un objeto dotado de valores estéticos iría acompañada habitualmente por una serie de reacciones sentimentales, como son:

- "Momentos de valoración" (Momente der Bewertung) en que se juzga al objeto como estéticamente valioso.
- Un "sentirse atraído" (Hingezogensein) del sujeto por el objeto contemplado.
- Un "sentirse retenido" (Festgehaltenensein) el sujeto por el objeto.
- Una "entrega" (Hingegebenheit) por parte del sujeto al objeto.
- Un "goce" (Genuss), "agrado" (Lust) o "disfrute" (Wohlgefallen) del sujeto en el objeto.
- Y, en último término, un "ser arrebatado" (Entrücksein) del espíritu hacia el objeto⁶⁹.

Podríamos resumir todos estos puntos bajo el concepto general de goce estético, que aparecería como el reverso subjetivo de la contemplación, una vez liberado el sujeto de cualquier tipo de interés práctico hacia el objeto. Dicho goce no sería otra cosa que el sentimiento mismo del

valor estético y se expresaría a través del juicio del gusto⁷⁰.

El goce estético, por otra parte, no está orientado hacia el acto del gozar mismo, como había señalado acertadamente M. Geiger⁷¹, y ha de ser diferenciado de lo agradable. Con esta concepción del goce estético, Hartmann se decanta claramente en contra de todas las teorías psicologistas que sostienen el carácter unitario del sentimiento⁷²: en el goce estético entra en juego, en efecto, un tipo de placer completamente diferente del placer ordinario, ya que es, a la vez, sensible y espiritual, en correspondencia con la doble dimensión, real e ideal, que posee el objeto contemplado.

27º) Hartmann indica, asimismo, que, aunque el goce del valor estético surge principalmente como resultado de la contemplación de los valores extraestéticos que residen en el objeto, no es, sin embargo, un goce referido a tales valores (lo que entrañaría algún tipo de interés en ellos, que, por principio, está excluido del goce estético), sino a la aparición de los mismos.

Como puede verse, el acto de goce que ocasiona la visión estética tiene carácter dialéctico; en él el sujeto conserva, por un lado, el sentimiento que se suscita en su espíritu ante los valores que aparecen en el objeto⁷³ y, por otro lado, es capaz de trascenderlo, para alcanzar el goce de un valor superior, como lo es el valor estético; esto le exige poner entre paréntesis o neutralizar por un instante el goce inmediato de los valores extraestéticos que porta el objeto contemplado, para pasar a percibirlos en su pura presencialidad⁷⁴.

28º) No es este, sin embargo, el único componente dialéctico que caracteriza a la experiencia estética. También hay en ella una recuperación de los tonos sentimentales que

acompañan siempre a la percepción ordinaria, y que son habitualmente neutralizados por el acto del conocimiento.

Efectivamente; en la actitud cognoscitiva, la pretensión de comprender analíticamente la estructura del objeto, lleva a suprimir los ingredientes afectivos de la percepción (Cfr. supra, apartado A), a fin de hacerla más penetrable por el concepto y alcanzar así un nivel superior de objetividad, ya que ésta se ve obstaculizada a menudo por la atribución que lleva a cabo la conciencia primitiva de sus propias emociones al objeto. Pero en la actitud estética, no sólo se conserva, e incluso se potencia, como vimos, el distanciamiento de la conciencia respecto del objeto (Cfr. supra, nº 13), sino que se supera, además, la contradicción que existe entre la percepción primitiva (cargada de emociones) y la percepción cognoscitiva (fría y objetiva), dando lugar a una percepción mixta, esto es objetiva, pero cargada, al mismo tiempo, de emoción. La visión de orden superior reintroduce el sentimiento -que había sido excluido por el conocimiento teórico⁷⁵- en la contemplación de la imagen del objeto, con lo que este vuelve, por decirlo así, a "humanizarse", es decir, a "teñirse" con la emotividad que emana del sujeto contemplador.

En la visión estética, en suma, se lleva a cabo una síntesis dialéctica entre dos actitudes enfrentadas: por una parte, la actitud estética toma distancia respecto de las cosas contempladas, como hace el acto del conocimiento; pero, por otra parte, "no aniquila lo emocional dinámico de la percepción originaria, sino que sólo lo ha 'superado'. Este ser superado es superación en sentido hegeliano..."⁷⁶.

c) La imaginación pura. Salto al reino de la libre posibilidad.

Acabamos de ver que la imaginación es aquella facultad que permite al espíritu atravesar el primer plano

sensible de los objetos para revelar sus estratos más profundos. La aparición de los mismos ante un sujeto en actitud contemplativa, constituye el objeto estético en general (que es irreal), y va acompañada de la captación sentimental de los valores estéticos que adhieren a esa aparición.

Ahora bien, los objetos hacia los que puede apuntar la imaginación en la contemplación estética pueden ser de dos tipos, a saber: los objetos reales (naturales o espirituales) y el reino de los objetos meramente irreales.

En el primer caso, aparece ante la imaginación el conjunto de categorías y valores ideales que determinan al objeto real contemplado, con lo que el espíritu aprehende la belleza del mundo real y de los valores que en él son efectivos. Todos esos contenidos, por ser ahora únicamente "para nosotros", se nos ofrecen sólo a nivel irreal.

En el segundo caso, se abre ante el espíritu un dominio de objetos riquísimo, inagotable, donde "reina la más perfecta libertad del espíritu" (hier herrscht die vollkommenste Freiheit des Geistes)⁷⁷; se trata de un mundo de objetos fantásticos, de mundos posibles, preñados de valores ideales, y completamente desligados de las cadenas de condiciones espacio-temporales que componen la realidad⁷⁸. Es, en definitiva, el mundo del arte.

La condición que hace posible al espíritu remontarse por encima de la realidad, efectuando un salto imaginario hacia el ámbito de lo puramente posible, para llegar a contemplar objetos inexistentes, reside en la doble faceta que poseen las categorías de "espacio" y "tiempo" en la filosofía de Hartmann; frente al espacio y tiempo de la realidad, objetivamente existentes, se encuentran el espacio y el tiempo de la intuición⁷⁹, referidos a sucesos y objetos lejanos del pasado o del futuro, o carentes de localización espacio-

temporal concreta. Gracias a estas dos categorías, el sujeto puede hacer aparecer a voluntad sucesos posibles en medio del mundo efectivo, en forma de "pequeños mundos" (kleine Welten), que se manifiestan exclusivamente ante la imaginación y que, en virtud de su "interna coherencia" (innere Zusammenhalt), constituyen "unidades cerradas" (geschlossene Einheiten), dotadas por sí mismas de sentido⁸⁰.

Sólo la imaginación es capaz, por consiguiente, de liberarse de la tiranía que el tiempo ejerce sobre toda la realidad. Es en ella donde radica, según Hartmann, la peculiar "sublimidad del espíritu" (Erhabenheit des Geistes) sobre el resto de los entes reales⁸¹; la imaginación, en efecto, permite al espíritu elevarse a lo "imperecedero" (Unvergängliche), "intemporal" (Zeitlosen), "extratemporal" (Ausserzeitlichen) o "supratemporal" (Überzeitlichen)⁸², toda vez que el objeto puramente irreal, intuitivo mediante la imaginación, se halla totalmente sustraído a la esfera del surgir y del perecer. Es en el ámbito imaginario de la espacio-temporalidad intuitiva y móvil, en suma, donde acaece el milagro: el tiempo real, corriente aniquiladora que devora irremisiblemente todo lo humano, queda paralizado, y pasa a convertirse en "un libre espacio de posible despliegue e inabarcable actividad creadora"⁸³.

Así pues, la contemplación estética del mundo, por moverse en el ámbito de la imaginación pura, supondría en la filosofía de Hartmann una suerte de "consolación de la filosofía", al oponer al mundo real que ésta describe un "mundo amplio y libre, que se destaca más allá de las angustias y preocupaciones de la vida real"⁸⁴.

Pero hay que aclarar que, aunque el objeto imaginado, tal y como ha sido caracterizado, parece "un ser de orden superior" (ein Sein höherer Ordnung), Hartmann no duda, sin embargo, en calificarlo de "ser inferior" (niederen Sein)⁸⁵, ya que, precisamente por hallarse sustraído al

contacto con lo real, carece del peso y concreción que posee esta esfera del ser⁸⁶.

De ahí que la experiencia estética, aunque libra momentáneamente al hombre de las cadenas que le atan a la realidad, sólo lo hace a nivel imaginario, por lo que carece en el pensamiento hartmanniano de las connotaciones soteriológicas que otras filosofías le atribuyen.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 2º

- (1) Cfr. Sección 1ª, punto A, Cap. 4º.
- (2) Cfr. ArW, 21, 24.
- (3) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, Cap. 2º, apartado c.
- (4) Eph, 184, 183: "Die ganze Welt -sofern sie das Vorzeichen des ästhetischen Wertes oder Unwertes hat- kann Gegenstand der ästhetischen Betrachtung werden". Al respecto Cfr. también KS III, 314.
- (5) Cfr. KS I, 46, 75 y GME, 220, 262, donde se exponen algunas de las diversas relaciones que mantiene el sujeto con el halo de objetos.
- (6) Cfr. GME, 206, 246 y GME, 215, 257.
- (7) Cfr. GME, 219, 261: "Wie dieses Verhältnis beschaffen ist, bleibt bislang eine wenig geklärte Frage."
- (8) La distinción entre una "imagen conceptual" y una "imagen estético-intuitiva" del mundo ya había sido planteada por A. Schopenhauer, quien veía en esta última un modo mucho más adecuado de penetrar en la esencia del mundo. Cfr. El mundo como voluntad y representación, II, XXXVI, pag. 156: "(...) el conocimiento intuitivo en general, que es el que aprehende la idea, es radicalmente opuesto al conocimiento reflexivo y abstracto que se rige por el principio de razón."
- (9) ZPR, 17. F. Löw ("L'estetica di N. Hartmann" En: Aut-Aut, 23 (1954), pag. 380) y T. Barth ("Zur Ästhetik Nicolai Hartmanns" En: Wissenschaft und Weisheit, 17 (1954), pp. 137-138) consideran que puede hablarse de la existencia de dos teorías distintas de la percepción en la filosofía de Hartmann.
- (10) Sobre la "dura realidad" y las situaciones en las que cae preso el hombre, viéndose obligado a ejercer su libertad en ellas, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 1º, apartados a y b.
- (11) Ä, 46, 58. Sobre el trasfondo "invisible" de la percepción cotidiana puede consultarse: M. Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, Ed. Península, Barcelona, 1975 y Lo visible y lo invisible, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1970, passim.
- (12) Cfr. Ä, 44 y ss., 56 y ss. Cfr. También M. Scheler., Ética, Vol. I, pp. 188 y ss. Sobre el análisis del trasfondo que puede percibirse en toda situación vital, puede servir de orientación la excelente y original exposición que, desde un punto de vista idealista, lleva a cabo Hegel en sus Lecciones sobre la Estética, pp. 145 y ss.
- (13) Ä, 62, 75.

(14) Ä, 17, 23.

(15) Ä, 17, 24.

(16) Ä, 54, 66.

(17) Cfr. Ä, 54, 66-67 y Ä, 63, 77.

(18) Cfr. Ä, 18, 24. Sobre la conexión entre los dos tipos de visión en el acto contemplativo, Cfr. W. Lörcher, Op. cit., pp. 90-91. Lörcher interpreta dialécticamente las relaciones entre ambas formas de visión. En ello anda muy acertado; pero, desgraciadamente, sus afirmaciones sólo hacen referencia al ámbito de la contemplación de la obra de arte, lo que supone una clara mutilación del sentido general que el concepto de "contemplación estética" tiene en la teoría de Hartmann.

(19) Cfr. Ä, 65, 79.

(20) Ä, 19, 25: "(...) [die] übersinnliche Schau (...) schlicht das spontan-innere und produktive Erschauen bedeutet, das zum unmittelbar sinnlich Gegebenen etwas Neues hinzufügt".

(21) Cfr. R. Cantoni., Op. cit., pag. 138.

(22) Cfr. Ä, 24, 31.

(23) Ä, 52, 65: "Die Seinsweise dieser Objektwelt ist, dass sie nur für den ästhetisch Wahrnehmenden besteht" Al respecto Cfr. también ZGO, 23-24, 26.

(24) Cfr. Ä, 357, 418.

(25) KS I, 43, 70: "(...) der ästhetische Gegenstand (...) besteht als solcher nur relativ auf das ästhetische anschauende Subjekt. An sich existiert er gar nicht (...) Der ästhetische Gegenstand geht in seinem Gegenstandsein auf."

(26) Cfr. Ä, 81, 98. En este punto coincide Hartmann con G. Lukács, para el que sólo en el ámbito de la Estética alcanza la relación sujeto-objeto una pureza total. Cfr. G. Lukács., Estética, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1960, Vol. II, pp. 230-231 y "Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Aesthetik" En: Lógos, VII (1917-1918), pp. 2-4 y 7.

Por otra parte, conviene advertir que el ser del objeto estético no es únicamente "para mí", sino "para nosotros", puesto que, su aparición se da ante la imaginación, y ésta es una facultad compartida por todo ente espiritual. De ahí la pretensión de universalidad que reclama el juicio estético, pretensión que no puede estar, sin embargo, basada en conceptos, como había señalado I. Kant. Cfr. Crítica del Juicio, § 18, pag. 231 y ss.

(27) Ä, 38, 47. Corregimos la traducción de E. C. Frost.

(28) KS I, 44, 72: "(...) die Werte, die am ästhetischen

Gegenstände haften, sind überhaupt nicht Werte eines Ansichseienden (...) sondern Werte eines blossen Gegenstandes als Gegenstand, einer Erscheinung als Erscheinung".

(29) Lo que no equivale, como sabemos, a afirmar que los valores estéticos mismos dependan del sujeto; estos poseen un ser en sí peculiar. Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₁.3.

(30) KS I, 46, 74: "Die Transparenz wie das Erscheinen sind ihrem Wesen nach relativ auf den schauenden Akt".

(31) Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 2º, apartados a y b.

(32) Cfr. GME, 51-52, 73-77.

(33) Ä, 52, 65 y R. Cantoni, Op. cit., pag. 160.

(34) Para R. Cantoni, la objetividad estética existe sólo para el que es capaz de percibir el mundo estéticamente. Cfr. R. Cantoni, Op. cit., pag. 160.

(35) Cfr. Ä, 37, 46. Hartmann no se cansa de repetir que un "objeto irreal" no es un objeto ilusorio, como lo es, por ejemplo, una mancha situada en el campo visual. El objeto irreal es percibido por cualquiera que adopte una actitud imaginativa ante él, y posee, en todo caso, una consistencia peculiar, como lo muestra el hecho de que la belleza de un mismo paisaje o de una misma obra de arte pueda ser contemplada por diferentes observadores. Cfr. Ä, 79, 94-95 y GME, 122, 149.

(36) Cfr. Ä, 72, 87.

(37) Cfr. Ä, 51, 63.

(38) Cfr. Ä, 52, 64 y Ä, 55, 68.

(39) KS I, 43, 71.

(40) GME, 483-484, 561-562. Corregimos la traducción de J. Rovira Armengol.

(41) Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado b₂.

(42) Cfr. GME, 483, 561.

(43) Cfr. GME, 483, 561: "La idealidad de estas estructuras [i.e.: los objetos estéticos] en modo alguno es libre, es decir, en sí quizá se presente también libremente, pero la conciencia estética sólo la conoce como aneja." ("Die Idealität dieser Gebilde ist durchaus keine "freie"; d.h. sie kommt vielleicht an sich auch frei vor, aber das ästhetische Bewusstsein kennt sie nur als anhangende.")

(44) Sobre ambos tipos de intuición, Cfr. Sección 1ª, punto

B, Cap. 2º, apartado e.

(45) GME, 562, 651-652: "[Auf ästhetische Gebiet] gehört der idealen Sphäre nicht das Reich der Werte allein an, sondern auch der konkrete ästhetische Gegenstand selbst -nämlich mit seinem eigentlich ästhetischen Bestandteil, dem idealen (keineswegs "wirklichen"...) Hintergrundsgebilde welches durch der real-wirklichen Vordergrund, die dinglich tragende Materie, gleichsam hindurchschimmert. Weder real noch auch blosse Phantasie, ist dieses Gebilde. Und soweit es ein Individuelles ist, wird es rein stigmatische geschaut. Erst der "allgemeine" Ideengehalt in ihm, dessen Träger und Erscheinungsweise wiederum dieses ideal Individuelle ist, wird in der Transparenz des letzteren Konspektiv geschaut. Aber eben dadurch ist hier konspektive Intuition von stigmatischer getragen und durchaus einseitig abhängig." Corregimos en algunos puntos la traducción de J. Rovira Armengol.

(46) Cfr. Ä, 55, 68.

(47) Sobre la teleología, como categoría específica del espíritu humano, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 4º, apartados b y c.

(48) GME, 220, 262.

(49) Cfr. Ä, 56, 69.

(50) Cfr. Ä, 81, 97. En Hartmann se repite un lugar ya común en gran parte de la estética alemana -lo encontramos, en efecto, con diversas variaciones, en Baumgarten, Kant, Hegel, Schopenhauer, Adorno o Heidegger-: la concepción de la actitud estética como una posición espiritual opuesta a todo tipo de razón instrumental o manipuladora de los objetos; en definitiva, como un tipo alternativo de razón, en la que el sujeto dejaría manifestarse a los objetos tal como son, para aprehenderlos en su plenitud óntica.

I. Kant (Crítica del Juicio, § 2, pag. 210), por ejemplo, había señalado el desinterés que debe caracterizar a la contemplación estética. Hegel, por su parte, había hablado de la liberación del hombre de cualquier implicación en las pasiones ciegas suscitadas por las situaciones vitales, para contemplarlas tal como son en sí mismas, así como de la libertad que la contemplación estética confiere al Sujeto y al Objeto respecto de los intereses finitos y limitados de tipo práctico, o de los conocimientos teóricos, que no pretenden, en última instancia, sino apropiarse del mundo, Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pp. 40, 76, 84 y ss.

También Schopenhauer indica el desligamiento que implica el goce estético respecto de todo interés práctico, y que permite al sujeto liberarse de las cadenas que le imponen los deseos de la voluntad. Cfr. Metaphysik des Schönen, pp. 18, 88-89, 92-93, etc... y El mundo como voluntad y representación, III, XXXIV, pp. 147 y ss.

(51) KS I, 45, 73: "Darauf beruht seine Macht [des Schönen], die Idee konkret erscheinen zu lassen."

(52) H. Oberer., Vom Problem des objektivierten Geistes. Ein Beitrag zur Theorie der konkreten Subjektivität im Ausgang von N. Hartmann, Kant-Studien, Ergänzungsheft, 90, Köln, 1965, pag. 176. El subrayado es nuestro.

(53) Cfr. GME, 220, 262.

(54) Sobre el objeto estético, como objeto que parece determinarse a sí mismo, como lo hace libremente la voluntad, Cfr. F. Schiller., Kallias, pag. 17.

(55) Hartmann remite a Hegel, como primer filósofo que plantea esta tesis en toda su concreción. Cfr. PhdI II, 557-558, 486-487.

(56) KS I, 45, 73-74: "In diesem Punkte hat der Platonismus die Ästhetik jahrhundertlang irregeleitet. Dass das Schöne irgendwie mit der Idee zusammenhängt, hatte Platon in vorbildlicher Klarheit geschaut. Aber er hatte es der Idee des Schönen selbst zugeschrieben. In seiner Sprache lautet das so: die Idee des Schönen ist noch viel schöner als das Sinnlichschöne. Plotin und die Späteren sind dem blindlings gefolgt. In Wahrheit konnte man so nur denken, wenn man das Schöne nicht streng als das ästhetisch Wertvolle verstand, sondern Idealität anderer Art (sittliche, metaphysische) unterschob."

(57) G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pag. 85. Cfr. también Eph, 189, 187.

(58) KS I, 45-46, 74: "'Schön' im strengen Sinne ist vielmehr gar nicht die Idee selbst, sondern -nach dem Worte Hegels- 'das sinnliche Scheinen der Idee'. Das bedeutet, auf die Schichtung im Gegenstande bezogen: weder der Vordergrund noch der Hintergrund des ästhetischen Gegenstandes ist alleiniger Träger des Wertes, sondern einzig beide miteinander und ineinander geschaut. Ästhetische Werte sind weder Werte des Realen noch auch Werte der Idee; sondern sie sind Werte eines Verhältnisses zwischen beiden. (...) Das Erscheinen des Idealen 'im' Realen -so, wie es sonst nirgends erscheint-, resp. die Transparenz des Realen für das Ideale -so, wie das Reale sie sonst nie hat- ist das Schöne."

(59) Recuérdese lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartados b₂ y b₃.

(60) Cfr. Ä, 77-78, 93.

(61) Cfr. Ä, 57, 70.

(62) Cfr. ArW, 854, 423 y PhN, 212-213, 235.

(63) Cfr. Ä, 60, 73.

(64) Ä, 61, 75: "(...) je kleiner und nichtiger die Einzelheiten sind, um so grösser ist die offenbarende Kraft, die an ihnen hängt."

(65) Ä, 82, 98 y KS I, 43, 69. Corregimos parcialmente la traducción de B. Navarro.

Se confirma así, desde otra perspectiva, la existencia de la pluralidad ilimitada de valores que habíamos encontrado en el curso del análisis ontológico de la región de los valores estéticos. Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3ª, apartado c₁.3.

(66) Ä, 64, 77. Modificamos parcialmente la traducción de E. C. Frost.

(67) Cfr. Ä, 67, 81.

(68) Cfr. Ä, 64-66, 77-80. Sobre el "politeísmo del valor" en Hartmann, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3ª, apartado c₁.

Por otra parte, a la vista de la relación que hemos comprobado guardan los valores estéticos con las demás clases de valores, no podemos entender cómo J. Krüger afirma que la teoría de lo Bello formulada por Hartmann prescinde de los otros tipos de valores, y especialmente de los valores éticos. Cfr. J. Krüger (Rec.), "Hartmann. N., Ästhetik" En: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 21 (1954), pag. 731.

(69) Ä, 4, 9 y Ä, 19, 26.

(70) Cfr. Ä, 19, 26. Hartmann considera que ha sido Kant el primer filósofo que ha conectado la captación de valores estéticos con el gusto estético. Cfr. Ä, 71, 85.

(71) Cfr. M. Geiger., Die Bedeutung der Kunst, pp. 149 y ss. Según Hartmann, hay que desechar aquellas teorías sobre el placer estético que adoptan un punto de vista puramente subjetivista, como las de K. Groos, Th. Lipps o J. Volkelt, según las cuales el goce estético consistiría en la proyección de sentimientos del sujeto en el objeto. Para Hartmann esta teoría cae en una "posición pseudoestética" (pseudoästhetische Haltung); el goce estético, por el contrario, es siempre goce del objeto y no un auto-goce y exige mantener una distancia de respeto hacia el objeto contemplado. Sobre este punto, Cfr. Ä, 410-411, 479 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 99.

(72) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 73. Sobre las teorías psicologistas del sentimiento, Cfr.: R. Müller-Freienfels., "Die assoziativen Faktoren in ästhetischen Geniessen" En: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie, 54 (1910), pp. 88 y ss. y Th. Ziehen., Vorlesungen über Ästhetik, Halle, 1923, Vol. I, pag. 10.

(73) Cfr. Ä, 72-73, 87-88.

(74) Cfr. Ä, 80, 96 y GME, 220, 262.

(75) Cfr. Ä, 50-51, 61-63 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 72.

Existe aquí un evidente paralelismo entre las tesis de Hartmann y las de la Einfühlung; al respecto, Cfr. Th. Lipps., Op. cit., pag. 93: "(...) lo sensible en los objetos estéticos es siempre el símbolo de un contenido anímico."

(76) Ä, 63, 76: "Es findet hier vielmehr eine Synthese entgegengesetzter Einstellungen statt: in der Schau, die nun einsetzt, ist einerseits wirklich Distanz zur Sache gewonnen, andererseits aber ist das Emotional-Dynamische der ursprünglichen Wahrnehmung nicht vernichtet, sondern nur "aufgehoben". Dieses Aufgehobensein ist Aufhebung im Hegelschen Sinne (...)"

Como puede comprobarse, Hartmann, situándose en la línea de pensamiento de Baumgarten, Kant o Schiller, trata de elaborar una teoría de la percepción estética que supere la contradicción que se establece entre conocimiento racional-conceptual e intuición sensible de lo individual. Este tipo de percepción no es ni puramente racional, ni simplemente sensible, sino que combina ambas capacidades del espíritu humano para aprehender los objetos: razón y sentidos. Sólo en la percepción estética, por tanto, reúne el hombre la totalidad de su esencia y pone en juego todas sus facultades, tanto cognoscitivas como sensitivas, racionales como emocionales, fundiéndolas en una sola actividad, sin ejercerlas por separado. Cfr. F. Schiller., Cartas sobre la educación estética del hombre, pp. 233 y ss.

(77) PhN, 121, 134.

(78) Sobre la enorme importancia que la categoría de "posibilidad" tiene en la estética de N. Hartmann, Cfr. D. Formaggio., Arte, Ed. Labor, Barcelona, 1976, pp. 107-109, 112-113, 115-116 y 120 y "Arte e possibilità in N. Hartmann", estudio introductorio a: N. Hartmann., L'estetica, Liviana Editrice, Padova, 1969, pp. 16 y 20-21.

(79) Cfr. PhN, 56, 33 y PhN, 189, 208.

(80) PhN, 135, 150.

(81) PhN, 120, 134 y PhN, 194, 215-216.

(82) PhN, 205, 227.

(83) PhN, 215, 238: "(...) die Realzeit für den Menschen aus einem Strom der Vernichtung zu einem Spielraum möglicher Entfaltung und unabsehbaren Schöpfung wandelt."

(84) R. Cantoni., Op. cit., pp. 136-137.

(85) PhN, 205, 227.

(86) Sobre las características definitorias del ser real, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartados b_{3.3} y c₂.

CAPITULO 3º

EL PROBLEMA DE LA BELLO EN LA NATURALEZA

Y EN EL CUERPO HUMANO

a) La belleza del mundo real.

Los orígenes de la contemplación estética del mundo se hallan, seguramente, en la admiración que el hombre primitivo debió experimentar ante la plenitud del valor en él realizado, que aparecía desplegada majestuosamente ante sus ojos. El hombre, nos dice Hartmann,

"... puede contemplar con entrega la estructura cósmica del mundo, la organización animal, el cristal, el imán, atrapado por el milagro que le rodea por todos lados. El históricamente temprano y profundo ser encadenado por tales objetos -mucho antes de que se constituya el contemplar estético propiamente dicho- da testimonio de ello."¹

La visión del mundo del primitivo es todavía demasiado inmediata para que pueda ser calificada propiamente de "estética". El hombre, en esta fase temprana del desarrollo de su espíritu, atribuye habitualmente la belleza que contempla en el mundo a poderes divinos o arquetípicos exteriores a él. Sólo para el hombre que ha madurado espiritualmente "el reino de lo bello no es [ya] un mundo [separado] al lado del mundo real"²; su atención se centra, por consiguiente, en la belleza que encuentra en la realidad, esto es, en el "halo estético" (ästhetische Hof) de objetos, formado por:

- a) los seres naturales (incluido el cuerpo humano);
- b) las situaciones, conflictos éticos, estados de ánimo y acciones que se dan en la vida concreta de los hombres; y
- c) las creaciones artísticas del espíritu³.

Por consiguiente, antes de estudiar la estructura de las obras de arte, es preciso analizar el campo de los

objetos reales -esto es: el mundo de la Naturaleza y del Espíritu, integrado éste último por todas las peripecias de la vida humana, con sus involuntarios aspectos tragicómicos⁴- tal y como éstos se ofrecen inmediatamente a la contemplación estética.

Cada grupo de objetos del mundo real a los que puede dirigirse la mirada estética posee una estructura ontológica particular; ahora bien: puesto que es precisamente en el aparecer de esta estructura ante el sujeto contemplador donde radica el valor estético de tales objetos, es evidente que han de existir tipos diferentes de belleza, según que la contemplación haga referencia a los objetos de la Naturaleza, o a la dimensión ético-espiritual de la vida humana.

Surge así toda una nueva serie de problemas con los que debe enfrentarse la estética.

b) La bello natural y la belleza del cuerpo humano.

La estética hegeliana había sostenido, frente al pensamiento estético clásico, que la belleza natural es notablemente inferior a la belleza artística, ya que sólo en esta última se produce una adecuada presentación de la Idea y del Espíritu en su total pureza⁵.

Hartmann trata de corregir este presupuesto injustificado, recuperando la tesis que atribuye a los entes naturales un nivel de belleza no inferior al que corresponde a los objetos artísticos. Pues, si la belleza afecta al aparecer de los principios ontológicos que conforman un objeto ante aquel espectador que adopte la adecuada actitud de contemplación, parece claro que también los entes naturales pueden estar dotados de importantes valores estéticos, siempre que manifiesten su particular estructura ontológica ante el sujeto que los contempla.

Dentro de la belleza natural han de incluirse, según Hartmann, tanto la belleza de las diferentes regiones orgánicas e inorgánicas que constituyen la Naturaleza en su conjunto, como la belleza del ser humano, en aquellos casos en que la atención del contemplador apunta sólo a su dimensión físico-vital.

b₁) La belleza de los entes naturales. Aparente disposición conforme a fin.

Siguiendo los pasos de Kant, considera Hartmann que la belleza de que aparecen dotados los objetos naturales ante la visión estética reside principalmente en la finalidad que caracteriza su disposición estructural, sus acciones, sus movimientos y en las formas externas con que se muestra el objeto ante el observador que lo contempla. Sin embargo, ya vimos que, según Hartmann, no cabe hallar por ningún lado, pruebas fehacientes de una finalidad consciente en la Naturaleza⁶. En realidad, esa supuesta finalidad de los entes naturales sólo está insinuada en su configuración, pero es imposible señalar algo parecido a una Voluntad que se revele a través de ella⁷. Se trata, pues, de una finalidad sin fin.

La aparente finalidad del objeto natural se manifestaría principalmente en la organización del cuerpo, así como en sus más ínfimos movimientos, expresiones o disposiciones estructurales⁸, reveladoras todas ellas de relaciones ópticas profundas, que determinan con tanta armonía y perfección al objeto, que le hacen parecer una auténtica obra de arte⁹. Hasta los detalles más efímeros e irrelevantes, como las oscilaciones de una superficie líquida, el juego de luces del arco iris, el entrechocar de las nubes, darían cuenta de tal equilibrio; e incluso las relaciones de conflicto y lucha que enfrentan a los seres naturales entre sí, y en las que se pone de manifiesto con especial virulencia la terrible "dureza de lo real", se caracterizarían por resolverse armónicamente¹⁰, por lo que siempre revisten cierta belleza.

La armonía presente en las formaciones naturales hay que atribuirle precisamente a su estructura categorial, que, determinándolas interiormente, les hace aparecer ante el contemplador como si fuesen libres, es decir, autodeterminadas, ya que dejan adivinar a través de su forma externa un interior invisible (es decir, un conjunto de principios ontológicos) que, desde dentro, configuran la formación natural en cuestión.

Esto se muestra con especial claridad en los objetos naturales en los que predominan estructuras categoriales de tipo matemático-geométrico, o aquellos otros que se hallan regidos por la categoría del "complejo dinámico" (dynamische Gefüge)¹¹, que dota a los objetos a los que determina de una dinámica interna y una estabilidad o equilibrio peculiar entre fuerzas internas y externas. La predeterminación central que emana de la citada categoría confiere a las formaciones naturales de las que forma parte el aspecto de totalidades independientes, cerradas en sí mismas, en las que todas las partes componentes parecen cumplir un fin específico¹².

Según esto, el valor estético de los objetos de la Naturaleza se halla estrechamente vinculado a la categoría de totalidad, mientras que resulta estéticamente disvalioso cualquier objeto natural que permanezca en estado fragmentario o disperso. Sólo aquellas formaciones que muestren una apariciencia de (auto)determinación desde el interior de la totalidad de partes que las componen se hallarían dotadas de valor estético. A nivel externo, dicha autodeterminación se traduce en la "belleza formal" (Formschönheit) del objeto, que da en estos casos la impresión de hallarse adaptada a un fin, en virtud de su "íntima unidad, rotundidad, compensación" y "armonía" (innere Einheit, Geschlossenheit, Ausgleich, Harmonie)¹³, en definitiva, por la perfecta combinación y el juego de los elementos que forman el objeto¹⁴.

b₂) Totalidad, perfección, belleza. Fealdad en los objetos naturales.

Podrían resumirse las anteriores reflexiones diciendo que el valor estético, a nivel natural, estribaría en el hallarse "bien conformado" o "bien complejo" del objeto, en su armonía o equilibrio, que le hacen parecer como si descansase en sí mismo. Nótese bien que el valor estético no se identifica con la perfección indicada; más bien experimentamos como bello todo aquel objeto natural cuya forma exterior permite un "aparecer intuitivo" (anschauliches Erscheinen) de un interior perfectamente organizado ante el contemplador. Así pues, la belleza natural podría definirse como el "'aparecer sensible' de la perfección"¹⁵.

Tampoco debe confundirse la perfección formal con la "regularidad" (Regelmässigkeit); aunque ésta cualidad es importante en algunos casos (por ejemplo, en la belleza del perfecto orden que adopta una bandada de aves migratorias), en otros es justamente la "irregularidad" (Regellosigkeit), "contingencia" (Zufälligkeit), e incluso la "irracionalidad" (Irrationalität) del objeto, lo que contribuye a causar la impresión de belleza en el sujeto (así sucede, por ejemplo, en la contemplación del cielo estrellado, o de los cráteres lunares)¹⁶.

El criterio expuesto permite considerar "feos" aquellos objetos que muestran una dinámica o disposición deficiente¹⁷. Es verdad que el fragmento de un cuerpo natural puede ser bello fuera de la totalidad de que forma parte, pero sólo si el citado fragmento permite a la imaginación del que lo contempla reconstruir intuitivamente la estructura compleja global en la que se integra y dentro de la cual cobra sentido. Hablando con propiedad, no cabe hablar aquí de auténtica "belleza"¹⁸.

b₃) El paisaje.

El hecho de que la belleza natural dependa de la aparición en el primer plano sensible de la perfección categorial del objeto, confiere gran importancia a aquellas perspectivas puntuales de la Naturaleza en las que ésta deja aparecer ante el contemplador en un instante, no sólo la perfección de un ente aislado, sino la armonía general de todos sus componentes, dispuestos conforme a fin. Es lo que se denomina comúnmente "paisaje". En su contemplación alcanza el sujeto la idea más elevada del valor estético que reside en la Naturaleza, puesto que gracias a él se le revela en toda su profundidad y belleza la perfección de la arquitectura ontológica que determina las formaciones desplegadas ante su percepción¹⁹.

b₄) Efectos de la contemplación de la belleza natural sobre el espíritu humano.

Adorno ha señalado que la belleza que reside en la Naturaleza constituye para el hombre una "promesa de reconciliación"²⁰. También en la estética de Hartmann la contemplación de la belleza natural ejerce un influjo muy particular sobre el ánimo humano. ¿En qué sentido?

La (auto)determinación interna de las formaciones naturales y su apariencia de autonomía le muestran al hombre precisamente la libertad que le falta en el mundo real, especialmente en las relaciones ético-sociales, donde se halla sometido a las artificiales condiciones que en la sociedad técnicamente organizada dominan su existencia cotidiana, contribuyendo a aumentar la ya de por sí terrible "dureza de lo real". Así, cuando el hombre contempla la Naturaleza, encuentra en ella un reino de aparente libertad que le hace sentir nostalgia por la propia libertad y capacidad de autodeterminación, cada vez más limitadas por el "progreso" de la civilización y las trabas sociales.

Visto desde esta perspectiva, el objeto natural posee una belleza superior a la del objeto bello producido por el espíritu (obra de arte). Mientras en éste último siempre aparecen las luchas y tensiones que caracterizan la pugna que tiene lugar en el mundo humano entre libertad y alienación, en el objeto bello de la Naturaleza no hay conflicto alguno; en él sólo resuena el silencio de lo que se halla definitivamente apaciguado, libre de cualquier alienación, y ha consumado perfectamente su destino. El hombre contempla extasiado en el objeto natural un modelo de armonía en el que entrevé la posibilidad de llegar también él a alcanzar una perfección y plenitud de ser semejantes a las que encuentra realizadas en dicho objeto. La contemplación de su equilibrada constitución le permite, en fin, olvidar las frustraciones y fracasos que sufre en el mundo social su incansable búsqueda en pos de la perfección moral, contribuyendo, al mismo tiempo, a recordarle cómo puede llegar a ser²¹.

Sin embargo, Hartmann muestra cautela respecto de las posibilidades reales con que cuenta el hombre a la hora de alcanzar la perfección que tanto anhela: no hay que olvidar que el objeto natural es perfectamente bello y armonioso porque la autodeterminación libre que hay en él es sólo aparente; en realidad no existe en absoluto, ya que carece de espíritu y, por tanto, de auténtica libertad. No hay en él sino la ciega determinación que las categorías del mundo real imponen sobre los objetos que pertenecen a esta región del Ser. Justamente por ocupar un grado inferior en la jerarquía de los entes, tales objetos alcanzan fácilmente un elevado grado de estabilidad; pero, si nos remontamos a formaciones más altas, complejas y libres dentro del mundo real, comprobaremos que resulta cada vez más difícil alcanzar un grado aceptable de perfección, puesto que es más complicado reunir todas aquellas condiciones reales que contribuyen a hacerla efectiva.

El espíritu humano, gracias a la libertad que le

caracteriza, ocupa el puesto más alto dentro de la esfera del ser real, está abierto al mundo del valor, y escapa en buena medida a la necesidad que rige en el mundo de la Naturaleza; pero por este motivo es también el ente más "indeterminado" (unbestimmteste) e "imperfecto" (unvollkommenste) entre los entes reales. La libertad, que constituye su privilegio y le permite elevarse a las más altas cotas del valor, puede desviarle en cualquier momento con toda facilidad del camino correcto. Así pues, al jugarse su perfección en el ámbito superior de la moral, al hombre le caben pocas esperanzas de gozar de ella: hay demasiados obstáculos que amenazan la armonía y equilibrio necesarios para lograr este objetivo; de ahí que su existencia sea siempre vacilante, insegura y sometida a constantes turbaciones²².

b₅) Problemas metafísicos de la belleza natural.

La perfección y autarquía de las estructuras naturales, y la aparente finalidad que reside en ellas, ha avalado frecuentemente argumentos metafísicos y teológicos, según los cuales, al igual que el artista crearía sus obras conforme a un plan predeterminado de antemano, detrás de los fenómenos naturales se hallaría también un "constructor del mundo" (Weltbildner) o "gran artista" (grosser Künstler), cuya labor de creación en el terreno de la Naturaleza imitaría el hombre, a menor escala, en el campo del arte.

Ya hemos visto como, para Hartmann, estas afirmaciones se basan en prejuicios de carácter antropomórfico, por lo que deben rechazarse de plano²³:

1º) Un examen detenido de los fenómenos muestra justamente lo contrario de lo sostenido por esta arriesgada tesis: sólo el hombre aparece como co-creador consciente dentro del mundo, mientras que la "creación" que tiene lugar en el seno de la Naturaleza es inconsciente y no obedece a propósito alguno. El hecho de que, aun careciendo de fin

previo, conscientemente establecido, la Naturaleza alcance una perfección en sus productos equiparable -e incluso superior- a la de las obras artísticas surgidas del espíritu humano, es, en todo caso, algo incomprensible, y constituye el núcleo metafísico irresoluble con que topa el análisis racional cuando se enfrenta al problema de lo bello en la Naturaleza.

2º) Por otra parte, no hay razones para pensar que la causa de la belleza de los objetos naturales se halla tan completamente alejada de los fenómenos que, para localizarla, debamos acudir a un trasfondo profundo e inescrutable -por ejemplo, una Voluntad de Vivir, o un supuesto Intelecto Divino-, que se encontraría tras ellos. Pues hemos podido comprobar, en efecto, que el sentimiento estético surge aquí ante la aparición del trasfondo ontológico de los objetos naturales ante el contemplador, y dicho trasfondo está "muy cerca de los fenómenos" (ganz dicht bei den Phänomenen)²⁴, tanto, que la visión estética puede acceder a él sin gran esfuerzo.

3º) La proximidad de la belleza natural al sujeto, desde el punto de vista de la contemplación, contrasta, sin embargo, con la inmensa distancia que le separa de él, si se analiza la relación entre ambos desde otra perspectiva bien distinta.

El hecho de que sólo el hombre pueda contemplar la perfección y belleza de la Naturaleza llevó a un pensamiento especulativo poco prudente a concluir precipitadamente que toda la belleza natural está ahí por él, ya que, de no ser así, la existencia de tal belleza sería superflua.

Lo cierto es, más bien, que las estructuras de la Naturaleza carecen de sentido²⁵; están ahí con su perfección y "autarquía" (Autarkie der Natur) sin necesidad de justificación alguna, y su existencia es completamente indiferente a si son contempladas o no por el hombre²⁶.

Pero es precisamente aquí donde se pone de manifiesto la increíble importancia de la posición humana en el mundo, ya que sólo ante el espíritu del hombre puede aparecer la plenitud del valor que reside en la Naturaleza. El hecho de que ésta sea lo inconsciente, lo "completamente otro" (ganz Andere) del hombre, puro "ser-en-sí", que carece de "ser-para-sí" (Fürsichsein)²⁷ es lo que contribuye a realzar el valor del hombre dentro del conjunto del Ser. En efecto; es el ser humano el que concede sentido de belleza a aquello que aparece ante él; sin ese "ser bello para nosotros", el objeto natural no alcanzaría su total "cumplimiento" (Vollendung) estético, ya que la Naturaleza no es bella por sí misma, sino sólo para el hombre; de hecho, sus formaciones sólo cobran valor estético cuando la perfección de su estructura transparece sensiblemente ante el espíritu²⁸.

b₆) La belleza del cuerpo humano.

Entre los objetos naturales que pueden ser contemplados estéticamente se halla el cuerpo humano. También aquí cabe señalar un trasfondo ontológico categorial que aparece ante la visión de grado superior. Si ese trasfondo determina perfectamente la forma exterior del cuerpo, éste aparece como bello, mientras que la manifiestación en la forma extrínseca de inadecuación o imperfección a nivel interno, daría lugar a la fealdad del mismo²⁹.

1º) En primer término, la belleza corporal humana reside en la aparición en la forma corpórea de los valores vitales propios del hombre como ente orgánico: fuerza, plenitud, juventud, delicadeza, etc..., que constituyen, según Hartmann, el concepto vulgar de belleza humana, determinado principalmente por simples estimulaciones sexuales.

2º) Pero también puede ser bello el tipo humano que se manifiesta en la forma del individuo -por ejemplo, el tipo "atlético" o el tipo "adolescente"-, y que "se transluce a

través de las peculiaridades del individuo y otorga a éste una significación supraindividual"³⁰, haciéndole representante, para el contemplador, de una clase especial de individuos.

c) La belleza de las situaciones que forman el "mundo de la vida".

La mirada que contempla estéticamente el mundo real no se limita a observar los objetos naturales que en él se hallan (incluyendo la corporalidad humana). También el mundo de la vida puede estar dotado de valor estético³¹, siempre que aparezcan ante un sujeto las situaciones vitales en que se ven envueltos los hombres, con los choques y desavenencias que surgen entre ellos, en función de los distintos valores o disvalores éticos ideales que pretenden realizar con sus acciones³².

Como se recordará, la percepción estética suponía una "reducción", por decirlo así, en la percepción cotidiana del mundo, al excluir de ella todos los intereses de tipo práctico que la acompañan habitualmente³³. Pues bien: en la contemplación de las acciones humanas es mucho más necesario, si cabe, adoptar esa actitud desinteresada ante el espectáculo que ofrece la vida real, a fin de no deformarlo, atendiendo a captar lo esencial, típico e ideal que puede haber en las situaciones observadas, y que sólo se revela ante una mirada intuitiva, sin que pueda ser expresado teóricamente.

Pues bien, ¿qué aparece ante la "visión estética" cuando atiende al mundo de la vida?

1º) Lo que se nos ofrece inmediatamente en el primer plano real sensible es el interior espiritual de los seres humanos, que se manifiesta en forma de gestos y acciones. La expresión externa revela para el contemplador sagaz las perturbaciones que afectan al ánimo de los individuos, cuando éstos se hallan inmersos en las situaciones vitales.

2º) El mundo interior de los hombres está abierto a los valores ideales, especialmente a los valores y disvalores éticos. Son las intenciones de valor que en cada momento se hallan presentes en su espíritu las que orientan y explican su comportamiento. Ahora bien, todo ocurre de tal manera que la conducta externa de un sujeto deja aparecer en algunos instantes el contenido ideal de valor que subyace a sus actuaciones. La aparición de esos valores o disvalores que adhieren a los actos de las personas ante un espíritu en actitud apropiada, implica la captación de valores estéticos³⁴. Nada tiene que ver aquí que lo que aparezca a veces sea un disvalor; basta con que la aparición sea formalmente perfecta, puesto que el valor estético no se identifica, como vimos, con el valor ético, sino que únicamente se fundamenta sobre el aparecer de éste³⁵.

3º) La belleza espiritual y moral que así se revela se superpone a la belleza corpórea, anteriormente estudiada³⁶, y es independiente de ella. Tal independencia se muestra en el hecho de que, en aquellos casos en que la belleza física no va acompañada de belleza moral, resulta repulsiva³⁷: un sujeto físicamente feo (por ejemplo, Sócrates), puede ser bello a nivel moral, puesto que los valores éticos están situados por encima de los vitales; en cambio, un hombre muy bello físicamente, como Alcibíades, suscitará cierta impresión de fealdad, desde el momento en que sentimos predominar en él los valores inferiores de la vitalidad sobre los valores éticos, cuya esencia ocupa un lugar superior en la jerarquía del valor.

4º) Hay que decir, por otra parte, que, al igual que existen diferentes tipos de belleza física, pudiéndose encarnar cualquiera de ellos para el contemplador en un individuo determinado, existen también diversos tipos morales o personales, e incluso sociales, nacionales o históricos -por ejemplo, un típico representante de un estrato social o de una época de la historia-, caracterizándose cada uno de ellos por

una esfera específica de valores ideales que rigen su conducta. Tales tipos humanos constituyen una esfera ontológico-espiritual intermedia entre la puramente general de "lo humano" y la singularidad de cada individuo concreto.

Si bien en un primer momento es la necesidad acuciante de saber a qué atenerse en las situaciones humanas la que nos lleva a intentar clasificar en tipos a las personas que encontramos en el curso de nuestra vida, un giro estético en nuestra actitud espiritual nos permite ver los rasgos típicos del individuo como codeterminantes de un tipo especial de belleza³⁸. Pues, en virtud de la constante interrelación que existe entre el primer plano real y el trasfondo espiritual e ideal que éste encierra, cualquier particularidad humana, es decir, cualquier rasgo fisionómico, movimiento o gesto, puede revelarnos súbitamente tanto la esencia de un determinado tipo de persona, como los valores que quían su comportamiento, toda vez que "el tipo anímico corresponde por lo común en cierta forma al tipo de forma externo"³⁹.

5º) Pasemos ahora a centrar nuestra atención en el espectáculo que ofrece la compleja trama de situaciones reales por las que atraviesan todos los hombres a lo largo de sus vidas y que constituye lo que Hartmann denomina "efectividad ética" (ethischen Wirklichkeit); es éste el marco general donde cobran sentido sus actitudes y acciones. Cada una de dichas situaciones posee una estructura ontológico-relacional casi fija, un "carácter de ser cerrado en sí" (einen in sich geschlossenen Seinscharakter), "una especie de vida propia" (eine Art Eigenleben), que no coincide con la vida de las personas que están en cada momento implicadas en dichas situaciones; por este motivo, las situaciones están dotadas de un contenido pasional, sentimental o moral que, como si fuera un poder superior, se eleva por encima de los individuos y se les impone, involucrándoles en una serie de conflictos de los que no pueden escapar⁴⁰.

También frente a las situaciones en las que suelen hallarse comprometidos los hombres y respecto de todas las pasiones que les acompañan, es posible adoptar una actitud contemplativa. Hartmann denomina a la capacidad para adoptar la distancia necesaria frente a los conflictos éticos humanos, a fin de apreciar correctamente su valor estético, "arte de la vivencia estética" (die Kunst des ästhetischen Erlebens)⁴¹. Ante ella se abren en su integridad los caracteres morales, los rasgos generales del espíritu y los valores ideales que se hallan presentes de modo invisible en esos conflictos, constituyendo el "dramatismo de la vida" (Dramatik des Lebens)⁴².

Es, pues, en el aparecer ante un sujeto contemplador de los contenidos anímicos y los valores ideales que forman parte de la trama vital en la que desarrolla el hombre su existencia, donde cabe situar el valor estético de la vida humana; este valor se revela por lo común en detalles nimios o en acciones carentes de importancia, pero que son altamente significativas para el sujeto maduro, que ha llegado a disciplinar su espíritu hasta el punto de alcanzar a intuir el sentido que encierran.

6º) Naturalmente, también se abre aquí ante la mirada del contemplador toda una serie de situaciones típicas, caracterizadas en cada caso por un conjunto de actitudes, intenciones, actos o un sector de valores ideales, cuya exigencia de cumplimiento provoca toda suerte de conflictos entre los hombres que participan en ellas. Tales situaciones están dotadas de valores estéticos específicos, y abarcan desde las situaciones universales, características de la vida humana en general (por ejemplo, la muerte o la traición), a situaciones propias de un tipo de estructura social o histórica (por ejemplo, la muerte de Naná)⁴³.

No obstante, puesto que la vida humana real forma un todo, las múltiples situaciones que la componen no se dan

de modo aislado, sino que están imbricadas entre sí, formando una unidad indisoluble y tremendamente complicada, plena de matices estéticos.

* * * * *

d) Principales valores estéticos inherentes al mundo real: lo Sublime, lo Gracioso, lo Trágico, lo Cómico, lo Tragicómico.

La posesión por parte de cada objeto estético de un valor específico permitía a Hartmann afirmar, como se recordará, que existe una multiplicidad de valores estéticos. Sin embargo, también se puso de manifiesto que, entre la diversidad infinita de estos valores, hay algunos que destacan por su especial importancia y universalidad, constituyendo los principales "generos de lo Bello". Serían los valores de lo Sublime, lo Gracioso, lo Trágico, etc...⁴⁴.

Tales valores hacen referencia, en primer término, no tanto a las obras de arte como a la realidad misma, especialmente a diferentes aspectos del mundo de la vida, tal como se manifiesta ante una mirada atenta⁴⁵. En realidad, puede decirse que "todos los... géneros de lo bello aparecen de algún modo en la vida"⁴⁶, desde el momento en que, para Hartmann, el hombre es un "artista" ya en la vida cotidiana, aunque sin saberlo⁴⁷.

Cada valor estético fundamental presenta, por su parte, una serie de problemas específicos, que la estética debe estudiar por separado:

d₁) El problema de lo Sublime (das Erhabene) en la realidad natural y humana. Estructura categorial de lo Sublime.

Lo Sublime ocupa un lugar especialmente importante dentro de los valores estéticos, oponiéndose por su peculiar esencia a los restantes valores de esta esfera⁴⁸.

La primera cuestión que debe tratarse es la siguiente: ¿En qué fenómenos nos resulta dado el valor de lo Sublime?

Hartmann afirma que este valor puede encontrarse "en todos los terrenos en los que nos sale al encuentro algo grande o superior, tanto en la Naturaleza como en la vida humana, en la fantasía o en el pensamiento"⁴⁹. Esta determinación del campo abarcado por el valor de lo Sublime nos permite incluir en él los siguientes grupos de fenómenos:

- "Lo Grande" (das Grosse) o "lo Grandioso" (das Grossartige), bien sea a nivel extensivo (das extensiv Grosse) o interno (das innere Grosse).
- "Lo Serio" (das Ernste).
- "Lo Solemne" (das Feierliche).
- "Lo Sobresaliente" (das Überragende).
- "Lo Profundo" (das Tiefsinnige).
- "Lo Abismal" (abgründig Wirkende).
- "Lo Cerrado en sí mismo" o "Perfecto" (das In-sich-Geschlossene, Vollkommene).
- "Lo Callado y Silencioso, lleno de misterio, que oculta lo Inconmensurable" (das Geheimnisvoll-schweigsame und Stille, sofern wir es als Oberfläche von etwas Dunklem und Unermesslichem Spüren).
- "Lo Superior" (en fuerza o en poder) (das Überlegene - an Kraft oder Macht), bien sea en la Naturaleza o en la vida moral.
- "Lo Imponente" (das Imponierende).
- "Lo que despierta entusiasmo" (das Begeisternde).
- "Lo Enorme" (das Ungeheuere).
- "Lo Poderoso" (das Gewaltige).
- "Lo Terrible" (das Furchtbare).
- "Lo Firme" (das Harte).
- "Lo Colosal" (das Kolossalische).
- "Lo Sobrecogedor" (das Ergreifende).
- "Lo Conmover" (das Erschütternde).
- Lo Sublime "Trágico" (das Tragische)⁵⁰.

A su vez, los objetos que pueden ser calificados con alguno de los predicados mencionados se clasifican en dos grandes conjuntos:

1º) El sector integrado por aquellos fenómenos naturales en los que aparece en el primer plano real, para el que los contempla en actitud estética, una enorme energía, algo infinito, o simplemente una asombrosa regularidad formal⁵¹.

2º) Hablamos, en cambio, de lo "moralmente sublime" (das moralisch Erhabene) cuando las decisiones o acciones que ejecutan los hombres ante el sujeto contemplador se hallan dotadas de valores éticos de gran altura, suponen una gran responsabilidad, o ponen de manifiesto un inusitado heroísmo⁵².

Ahora bien, la esencia de lo Sublime constituye un problema metafísico insuperable para el análisis racional⁵³. Lo único que puede hacerse, una vez expuestos los fenómenos en los que cabe encontrarlo, es precisar en la medida de lo posible, qué estructura ontológica determina su aparición, confiando en que el estudio de la misma nos permitirá, además, explicar satisfactoriamente las características del sentimiento que experimenta el sujeto cuando se enfrenta ante este valor.

Kant había definido lo Sublime como aquello que "sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos"⁵⁴. Dicha facultad, gracias a la imaginación, permite al espíritu alzarse hasta la idea de lo Infinito; de modo que el hombre, rebajado ante la magnitud física de un objeto, recuperaría de inmediato su grandeza a nivel moral, como nómeno, al saberse elevado, gracias a su libertad, por encima del objeto que le presentan los sentidos. Es entonces cuando se suscita en su ánimo el sentimiento de lo Sublime.

Para Hartmann, el análisis kantiano del problema de lo Sublime es interesante, puesto que hay en él elementos que constituyen una aportación imperecedera a su solución, especialmente la idea de que el objeto sublime posee un momento de "grandeza" que le es característico. Pero, por otra parte, esta tesis contiene factores dependientes de presupuestos sistemáticos de tipo idealista, que deforman notablemente la interpretación que da Kant de los fenómenos. Así resulta que, al final de su estudio, sabemos bastante sobre los efectos que lo Sublime opera sobre el ánimo humano, pero no conocemos casi nada acerca del objeto que causa esta impresión⁵⁵.

Además, tanto la teoría kantiana, como las diversas teorías formuladas por los pensadores del Idealismo alemán⁵⁶, giran en torno al concepto de Infinitud, remontándose, en última instancia, a la idea misma de Dios como fundamento de lo Sublime. Sin embargo, el hecho de que el objeto sublime deba estar dotado de "grandeza", no significa, según Hartmann, que deba ser precisamente "Infinito", o que guarde relación alguna con la Divinidad.

Se trata, pues, de presentar una teoría de lo Sublime que, para explicarlo, prescinda de cualquier referencia tácita o explícita al ámbito de lo trascendente o lo Absoluto. Si lo Sublime es un valor ideal, y todo ente ideal ha de ser realizado en lo concreto para dejar de ser una esencialidad vacía, es necesario remitir también este valor al "más acá", al mundo de la realidad.

Lo Sublime ha de ser explicado, por tanto, atendiendo a las estructuras ontológicas que se encuentran presentes tanto en la Naturaleza como en la vida humana⁵⁷.

¿Cuál sería, entonces, el esquema categorial de lo Sublime?

Un examen detallado del sentimiento de lo Sublime, nos muestra que, en general, este sentimiento surge en el sujeto cuando se encuentra situado frente a un objeto que en su primer plano real asume un componente de grandeza, de modo que el espíritu alcanza a intuir su superioridad⁵⁸. Dicha "grandeza" no hace referencia obligatoriamente a la magnitud física del objeto (por ejemplo, el cielo estrellado), ni a algo que amenace con aniquilar al hombre, sino a cualquier cualidad elevada o de sumo valor que quepa señalar en él.

Hartmann supone en el hombre, por otra parte, una capacidad especial para reaccionar ante lo Sublime, a través de una respuesta de valor específica ante tales objetos. Cuando el hombre que ha adoptado la actitud de contemplación estética percibe una acción, una persona o un objeto en cuyo primer plano aparece como trasfondo algo grande, superior, pleno de valor ideal o de sentido, en virtud de la capacidad de reacción antes citada y de las leyes que fundamentan los valores estéticos en los otros valores (especialmente éticos), "se le va el corazón" tras ese objeto o persona (da fliegt ihm sein Herz zu)⁵⁹, y surge en su espíritu un placer estético especial, hondo, serio y rico, al quedar fijada su atención en los estratos más profundos e ideales del objeto contemplado. Por el contrario, se suscita en él un sentimiento de menosprecio cuando se encuentra ante objetos "diminutos" (das Kleingeartete), "mezquinos" (das Kleinliche), acciones pusilánimes o nulas, que no destacan por nada elevado (das Kleinmenschliche, das Nichtige) o se encuentra frente a "lo banal" (das Banale), "cotidiano" (das Alltägliche), "incompleto" (das Halbe), "imperfecto" (das Unvollendete), "habitual" (das Vertraute, das Gewohnte), "aburrido" (das Langweilige), "vulgar" (das Vulgäre) o "plano" (das Platte)⁶⁰.

Como señala W. Lörcher⁶¹, la teoría que formula Hartmann sobre lo Sublime es innovadora, en la medida en que en ella queda suprimido el aspecto negativo que se encerraba en la teoría clásica acerca de este valor estético. En esta

última, la captación de lo Sublime se fundamentaba en un momento de disvalor: el hombre debía sentirse primero empequeñecido, abrumado, por la grandiosidad del mundo, para recuperar luego, mediante un oscuro "rodeo moral", la superioridad perdida. Hartmann, en cambio, ve lo Sublime como un momento estético plenamente afirmativo: es la captación de todo lo grande y pleno de valor que hay en el mundo natural y humano lo que produce en el sujeto contemplador un sentimiento de enaltecimiento y elevación, puesto que sabe que es por él que esta riqueza de valor cobra sentido.

Un último problema que se plantea es el siguiente: ¿cómo puede bastarle al sujeto la contemplación de un sector limitado de la realidad -por ejemplo, una perspectiva de un huracán- para que aparezca ante él lo grande y elevado en valor? Pues aunque lo elevado no tiene por qué coincidir con lo Infinito, como suponía la estética idealista, sí rebasa siempre con amplitud lo dado sensiblemente.

Para responder a esta cuestión, hemos de recordar que la imaginación es la facultad mental que, según Hartmann, media entre el primer plano sensible y el trasfondo ideal que aparece ante el sujeto⁶². Pues bien; también aquí es la imaginación la encargada de elevar al espíritu por encima del aspecto objetivo concreto limitado del ente que se está contemplando, haciéndole representante de lo "eminentemente grande" (Überragend-Grosse)⁶³. Sin embargo, la inadecuación que existe entre estos dos planos, tan diferentes en cuanto a su altura ontológica, da lugar a que en lo Sublime, al contrario que en lo simplemente bello, quede siempre un resto "suprafenomenico" (überphänomenale), que nunca aparece inmediatamente dado ante el contemplador, y que sólo puede ser adivinado, sugerido de un modo mediato, simbólico, a partir del fragmento de realidad que tiene ante su presencia.

d₂) El problema de lo Trágico (das Tragische) en las situaciones humanas.
Estructura categorial de lo Trágico.

Dijimos anteriormente que el valor de lo Sublime puede darse tanto en los fenómenos naturales como en la vida humana. Cuando lo Sublime hace referencia a las situaciones vitales y a las acciones que en ellas ejecutan los hombres, suele aparecer conectado con otro valor estético: el valor de lo Trágico. Lo Trágico sería la base del dramatismo vital que, por ser real, tiene siempre primacía sobre el "dramatismo escénico" (Dramatik der Bühne)⁶⁴.

Puesto que la esencia de lo Trágico comparte la oscuridad que afecta al valor de lo Sublime, sólo podemos intentar delimitarla a nivel ontológico.

Es necesario tener en cuenta, en primer lugar, que no todo lo que hay de sublime en el hombre es trágico (puede ser sublime, por ejemplo, un gran esfuerzo realizado con tesón en aras de la Ciencia). Por otra parte, lo Trágico no es en sí mismo sublime, sino que este valor designa más bien el componente negativo de la dramaticidad, que no coincide completamente con el matiz positivo que posee lo Sublime, aunque casi siempre va asociado a él.

La sublimidad va unida a lo trágico en cualquier situación con desenlace desastroso, en que aparece ante el contemplador la grandeza y elevación moral de las decisiones o acciones de las personas implicadas en ella. Según esto, lo Trágico sería únicamente una condición previa negativa (Negativität der Vorbedingung), un "contrapeso" (ein Gegengewicht), de lo Sublime⁶⁵, ya que sólo cuando alguien sufre una pérdida de sumo valor puede hacerse patente, por contraste, el grado de elevación de ánimo que posee y la altura moral que pueden llegar a alcanzar sus actos⁶⁶.

Por ello Hartmann define el fenómeno de lo Trágico

como "aquella forma de lo Sublime estético que tiene que ver con la grandeza humana y moral"⁶⁷, siempre que esa grandeza de espíritu se ponga de relieve frente a la pérdida o caída de algo muy valioso y aparezca, al mismo tiempo, ante un espectador que adopte la consabida actitud estética, el profundo valor ético de las acciones, o del carácter, de los individuos que atraviesan una determinada situación vital.

Por lo demás, los motivos de la pérdida o caída que desencadena la tragedia pueden ser muy variados: un destino adverso, circunstancias absurdas, una pasión irrefrenable (Tragik der Leidenschaft), acciones malvadas (Tragik des Bösen), o simplemente una elección libre entre valores éticos en conflicto (tragischer Konflikt)⁶⁸.

Ahora bien, ¿cómo se entiende que la contemplación de personas entregadas al mal o a la destrucción (por ejemplo, Napoleón) llegue en algunos casos a elevar en nuestro espíritu el sentimiento de lo Trágico y, paralelamente, el de lo Sublime?

Para explicar este fenómeno, indica Hartmann que es necesario entender con amplitud el "elevado valor" que aparece siempre en las situaciones dramáticas. Es verdad que un sujeto puede elegir en función de valores equivocados o adoptar decisiones erróneas, cegado por una gran pasión; pero basta con que asuma con entereza la responsabilidad de sus acciones cuando la fortuna le es adversa, o al sucumbir ante poderes superiores, para que podamos percibir, no el valor o grandeza de su acción (que no existe), sino la grandeza y el valor del espíritu humano en general, de su libertad y capacidad moral⁶⁹. Como único mediador entre el mundo ideal del valor y el disvalor y el mundo real, el hombre escapa siempre, gracias a su libertad, a las determinaciones impuestas por la realidad, y es capaz de labrar su propio destino, manteniendo hasta el fin sus decisiones, por erradas que sean. También hay aquí, por tanto, un gran valor que aparece en circunstancias

trágicas -el valor de la libertad-, y al contemplarlo el ánimo puede experimentar tanto el sentimiento de lo Trágico como el sentimiento de lo Sublime.

d₃) El problema de lo Ligero (das Leichte) y lo Gracioso (das Anmutige).
Estructura categorial de lo Ligero y lo Gracioso.

Lo Ligero y sus especies -a saber: lo "pequeño" (das Kleine), lo "insignificante" (das Unbedeutende), lo "carente de peso" (das Gewichtlose), lo "delicado" (das Zierliche), lo "idílico" (das Idyllische), lo "bonito" (das Niedliche) y lo "mono" (das Possierliche)-; así como lo Gracioso y sus especies -esto es: lo "atractivo" (das Reizende), lo "amoroso" (das Liebliche), lo "amable" (das Liebenswürdige), lo "garboso" (das Graziöse), lo "divertido" (Amüsant), "grotesco" (das Groteske) y lo "fantasioso" (das Phantasievoll)- son géneros de valores estéticos opuestos a lo Sublime⁷⁰.

También aquí tropieza la razón con una barrera insuperable, puesto que no es posible averiguar tampoco en qué consiste la ligereza o gracia de un objeto; la verdadera esencia de estas cualidades de valor aparece como un problema metafísico insoluble⁷¹. Ya simplemente a nivel descriptivo, resulta muy difícil decir qué características determinan que consideremos tal o cual postura o paisaje como graciosos o ligeros. No obstante, sí puede afirmarse con seguridad que lo Gracioso no puede identificarse con lo "fácil", "pequeño" o "elegante", como hace E. von Hartmann⁷², ni con lo "bonito", según cree J. Cohn⁷³, ni, por último, con lo "agradable", como sucede en la estética de Hegel⁷⁴; todas estas teorías son, según Hartmann, demasiado limitadas y parciales.

Ciertamente, la captación de lo Gracioso se basa, en algunos casos, en la aparición de algún valor ético del objeto ante el sujeto contemplador, como por ejemplo la "inocencia"; pero no es menos cierto que también puede dar lugar al sentimiento de lo Gracioso la aparición de otro tipo

de valores, no estrictamente éticos, como la "sencillez" o la "naturalidad"⁷⁵.

El hilo conductor que nos permite abordar el problema de lo Ligero y lo Gracioso, desde un punto de vista ontológico, vendría dado por la contraposición, anteriormente mencionada, entre ambos valores y el valor de lo Sublime. En lo Sublime vimos cómo son los estratos categoriales más profundos del objeto contemplado -es decir, los estratos ideales de valor- los que atraen la atención del espectador; con ello, la parte real-sensible del objeto queda elevada "por encima" de sí misma, proyectándose hacia un plano superior ideal. Aquí, en cambio, son los estratos externos sensibles del objeto o acción los que "atraen hacia sí", por decirlo de algún modo, a los estratos ideales de valor, dejándose penetrar por ellos. De este modo quedan dotados de un "aura" de idealidad que transparece en todos sus rasgos externos y que les confiere "una cierta perfección formal" (*einer gewissen Formvollendung*), una "medida justa" (*Ebenmass, Massvollen*), una "gracia", "encanto" o "atractivo" (*Anmut, Grazie, Reiz*) especiales, que atraen irresistiblemente al contemplador⁷⁶. Por otra parte, al depender estos valores de los estratos externos del objeto, el placer estético que obtiene el sujeto en la contemplación es "superficial y ligero" (*leichter schwebenden Genuss*)⁷⁷.

Así definidos, pueden considerarse disvalores opuestos a lo Ligero y lo Gracioso, la "sobremedida" (*das Übermass*) en los objetos o en las acciones, la "exageración" (*die Übertreibung*), lo "deliberado" (*das Gewollte*), la "afectación" (*die Affektation*) o la "coquetería" (*die Koketterie*) en ciertas actitudes y, asimismo, la "sobretension de ciertos efectos sentimentales inmediatos" (*die Überspannung gewisser unmittelbarer Gefühlswirkungen*), como lo "sensiblero" (*das Rührselige*), lo "dulzón" (*das Süssliche*), lo "afeminado" (*das Weichliche*) o lo "sentimental" (*die Sentimentalität*)⁷⁸.

d₄) Relaciones categoriales entre lo Sublime y lo Gracioso.

Aunque sublimidad y gracia son predicados de valor contrapuestos, Hartmann señala que existen objetos capaces de portar los dos tipos de valores y que, por tanto, pueden ser contemplados estéticamente desde ambas perspectivas; así sucede con algunos tipos humanos o con ciertas situaciones vitales que, aunque por su dificultad y riesgo son dramáticas, y requieren gran presencia de ánimo, son sobrellevadas por sus protagonistas con gracia en las actitudes externas que adoptan (piénsese, por ejemplo en la actitud de fina elegancia que muestran en ocasiones grandes genios militares, en medio de enormes peligros).

¿Cómo explicar este fenómeno desde un punto de vista ontológico? Hartmann acude de nuevo a su tesis de la estructura categorial estratificada del objeto estético: que un objeto, comportamiento o situación esté conformado con gracia en sus estratos externos (por ejemplo, un porte cuidado, o unas ocurrencias ingeniosas de unos soldados), no obsta para que pueda contener estratos internos de elevado valor ideal (por ejemplo, una carga de caballería perdida de antemano, en la que todos los participantes sucumbirán heroicamente). En estos casos, el objeto es "sublime en su profundidad y gracioso en la superficie"⁷⁹.

Situado ante un objeto que sea, a la vez, Sublime y Gracioso, el contemplador puede experimentar una doble emoción, profunda y superficial al mismo tiempo, puesto que su atención se dirige ahora a dos niveles bien diferenciados dentro del objeto, que no se interfieren, sino que se complementan mutuamente, ya que van asociados a dos clases diferentes de placer estético⁸⁰.

d₅) El problema de lo Cómico (das Komische) en las situaciones humanas.
Estructura categorial de lo Cómico.

El fenómeno de la comicidad no es exclusivo del arte; antes bien, es obvio que la comicidad es un valor estético que surge normalmente cuando ciertas conductas humanas reales, que resultan divertidas, son contempladas por un sujeto que, habiendo adoptado una actitud de contemplación estética, posee además una capacidad especial para reaccionar ante la comicidad de esas acciones: el humor⁸¹.

d_{5.1}) El problema metafísico de lo Cómico:

Qué sea en sí mismo lo Cómico constituye un nuevo misterio, un nuevo núcleo de irracionalidad (ein letztes Unauflösliches), en el que la nueva estética debe renunciar a penetrar conceptualmente. Así lo demuestran los sucesivos fracasos de las teorías sistemáticas, que han tratado en vano de definir su esencia. Sólo una nueva teoría, que recoja las contribuciones de investigadores anteriores, y las reinterprete desde un punto de vista ontológico, estará en condiciones de ofrecer una explicación aceptable, aunque nunca definitiva, de este fenómeno⁸².

d_{5.2}) Distinción entre "comicidad" y "humor":

La nueva teoría de la comicidad debe empezar por diferenciar entre lo Cómico y "el humor" (der Humor)⁸³; mientras el primer concepto designa una cualidad estética, un valor del objeto contemplado, el segundo se refiere, como dijimos, a una facultad para captar el aspecto Cómico de ciertas situaciones que, en principio, puede hallarse en todo hombre, aunque, en realidad, pocos sujetos poseen, puesto que supone el difícil talento de "poder ponerse voluntariamente en cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la

ordinaria"⁸⁴. Ambos conceptos, sin embargo, se implican mutuamente, de manera que "sin comicidad del objeto no hay humor en la aprehensión... ; pero también sin humor en la aprehensión, no hay comicidad del objeto"⁸⁵. Como puede comprobarse, la conexión entre sujeto y objeto, característica de toda relación estética, se hace aquí mucho más estrecha, si cabe, que en el resto de los fenómenos estudiados hasta el momento.

Hartmann advierte que es necesario separar el auténtico humor de otras reacciones del sujeto ante lo cómico, como la "vacía diversión" (das leere Amusement), "el chiste" (der Witz), la "ironía" (die Ironie), o "el sarcasmo" (der Sarkasmus), que a veces se contraponen frontalmente al humor, al estar dotados de un matiz de dureza e incluso mala intención. El humor es, por el contrario, "cálido, amable, bonachón y compasivo" (warmherziges, liebevolles, begütigendes und mitfühlendes)⁸⁶. No es posible eliminar, pues, el componente ético que debe acompañar siempre a las reacciones humorísticas del sujeto que contempla la comicidad de la vida, al que denomina Hartmann "ethos del reír" (Ethos des Lachens); en él se pone de manifiesto la altura moral del contemplador del suceso o acción cómicos, según se muestre comprensivo y tolerante con las debilidades humanas, o muestre en cambio un talante frío, despiadado y cruel ante ellas⁸⁷.

En este sentido, parece infundada la acusación que dirige W. Lörcher a Hartmann de restringir lo Cómico a lo humorístico⁸⁸. Lörcher confunde, en primer lugar, lo Cómico, como cualidad del objeto, con el humor, que es una capacidad o actitud espiritual del sujeto contemplador. Y, por otro lado, ante lo Cómico hay, según Hartmann, diferentes actitudes, como el sarcasmo, la ironía, etc..., entre las que la única que tiene siempre efectos estéticos es el humor. Hartmann no excluye en ningún momento las demás actitudes, como cree Lörcher, aunque es cierto que les exige guardar siempre un respeto moral suficiente hacia la persona o

personas objeto de la contemplación.

d₅.3) Análisis del objeto cómico:

Una vez estudiada la vertiente subjetiva de lo Cómico (esto es, el humor), pasa Hartmann a examinar su aspecto objetivo: ¿Qué objetos resultan cómicos? ¿Qué especial articulación de sus componentes da lugar a la comicidad?

1º) En primer lugar, es cómico todo aquel rasgo humano que revele algún tipo de "debilidad o pequeñez moral" (*moralische Schwäche und Kleinheit*)⁸⁹ ante un espectador atento; evidentemente, se exige que la falta que aparece no revista gran importancia y pueda soportarse su presencia sin que se suscite en el contemplador un sentimiento de enojo.

Sin embargo, no basta con la simple aparición del defecto para que pueda hablarse de comicidad. Es preciso, además, que el defecto no se presente de manera inmediata, sino que el individuo debe dar a primera vista la sensación de estar realizando una acción de gran significado o transcendencia. Sólo cuando el sujeto se traiciona involuntariamente a sí mismo, y se pone de manifiesto la pequeñez y nulidad que se escondían tras esa aparente importancia, surge en el ánimo del observador la impresión de lo Cómico.

Serían, por consiguiente cómicos todos aquellos comportamientos o situaciones en que se muestre "inconsecuencia" (*die Inkonsequenz*), "volubilidad" (*der Wankelmüt*), "comodidad" (*die Bequemlichkeit*), "pereza" (*die Faulheit*), "impaciencia" (*die Ungeduld*), "medrosidad" (*die Ängstlichkeit*), el "miedo" (*die Furchtsamkeit*), la "cobardía" (*die Feigheit*), la "propensión al sobresalto" (*die Schreckhaftigkeit*), la "credulidad" (*die Leichtgläubigkeit*), la "confianza" (*die Vertrauenseligkeit*), la "falta de dominio" (*die Unbeherrschtheit*), la "ira" (*der Ärger*), el "enojo ciego" (*die blinde Wut*), la "locuacidad" (*die Redseligkeit*), la

"chismosidad" (die Klatschsucht), la "apariencia de importancia" (die Wichtigtuerei), el "secretismo misterioso" (die Geheimtuerei), la "mezquindad" (Kleinlichkeit), la "pedantería" (die Pedanterie), el "servilismo" (Knickerigkeit) y la "avaricia" (der Geiz).

2º) También resultan cómicos aquellos "defectos de tipo intelectual" (intellektuellen Defekte) en los que aparece un comportamiento, actitud o reacción absurda o "ilógica" (Unlogik, Widersinnigen) en el sujeto que estamos contemplando⁹⁰. En este caso, como en el anterior, la persona en cuestión oculta sus faltas tras una superficie de aparente lógica y seriedad, o simplemente no se percata de ellas, hasta que el defecto encubierto salta súbitamente ante nuestra vista. En este sentido, son cómicos comportamientos que revelan "ilogicidad descuidada" (die fahrlässige Unlogik), "tontería" (die Dummheit), "irreflexión" (Unüberlegenheit), "insensatez" (die Torheit), "prevención" (die Voreingenommenheit), "ofuscación" (die Verblendung), "querer saberlo todo" (das Besserwissen), "tozudez" (der Eigensinn), "presunción" (die Einbildung), "arrogancia" (die Anmassung), "vanidad" (der Dünkel), "pesadez" (die Zudringlichkeit), "permanecer rígidamente atenido a lo convencional" (das starre Festhalten an Konventionellen), una "apariencia de buenas costumbres sostenida artificialmente" (der künstlich aufrechterhaltene Schein (guter Sitte)), lo "moralmente inauténtico" (alles moralisch Unechte) -por ejemplo: "formas anquilosadas" (verknöcherte Formen), "ceremonial sin alma" (Zeremoniell ohne Seele), "falsa rigidez" (falsche Strenge), el "estar constantemente pendiente del respeto" (eifriges Wachen über dem Einhalten), la "cruel represión del hombre que siente naturalmente" (herzlose Unterdrückung des natürlich empfindenden Menschen) o la "etiqueta ampulosa" (die Etikette)-; el "orgullo tonto" (der Dummstolz), la "estupidez" (die Dummschlaueit), el "mantener opiniones preestablecidas" (das Herumtragen fertiger Ansichten) o, en fin, "querer enseñar sin tener la más mínima idea" (das ewige

Belehrenwollen des Ahnungslosen).

3º) Por último, son cómicos aquellos comportamientos que no hacen referencia a una debilidad moral o a una incapacidad intelectual, sino más bien a una torpeza o inhabilidad del hombre (Ungeschicklichkeit, praktische Hilflosigkeit), como "tropezar" (stolpern), "tartamudear" (stottern), "fallar en cosas que sería fácil hacer correctamente" (verfehlen des naheliegenden einfachen richtigen), la "torpeza externa en el presentarse" (die äussere Schiefheit des Auftretens), "cometer errores en las formas de trato social" (das Verfehlen der gesellschaftlichen Form), la "exagerada timidez" (die übertriebene Verschämheit), la "vergüenza" (Genierheit), "cortedad" (Blödigkeit), el "temor a los hombres" (die Menschenfurcht, Menschenscheu), "estar pendiente de la opinión humana" (das ständige Hinhorchen auf die Meinung der Menschen), la "falta de presencia de ánimo" (der Mangel an Geistesgegenwart), la "distracción" (die Gedankenabwesenheit), la "ensoñación vacía" (die inhaltslose Verträumtheit), la "dispersión indisciplinada" (die Zerstreutheit), o "la falta de rigor y disciplina en el pensamiento" (der Mangel an Zweckmässiger Zucht des Denkens)⁹¹.

Un estudio comparativo de los fenómenos de comicidad en la vida cotidiana permite determinar, en parte, la esencia de este valor estético.

Podemos comprobar que, en primer lugar, todos los fenómenos descritos contienen algo "absurdo" (Widersinn) en el comportamiento o actitud del sujeto observado; por otra parte, existe también en todos ellos una pretendida elevación en el valor que debiera aparecer ante el contemplador, que se revela luego, de manera inesperada, como una nada, como una falsa apariencia, apareciendo, más bien, la ausencia de valor de la acción.

Así pues, es en la "caída" (Gefall) o "contraste" (Kontrast) que se establece entre la apariencia de un gran valor y la ausencia total del mismo, donde reside el valor de lo Cómico⁹². Naturalmente, el carácter de "caída momentánea" o de "desnivel" hace que el efecto cómico no pueda prolongarse mucho tiempo, sino que sea siempre cosa de un momento súbito; por ello afirma Hartmann que lo Cómico es un fenómeno de extensión limitada⁹³, que nunca debe sobrepasar cierto nivel, si no quiere desaparecer por completo, o tener un efecto negativo. Cuando así sucede, lo Cómico termina por aburrir u ofender, si se prolonga en demasía. Análogamente, la pretendida comicidad de un suceso se esfuma cuando nos resulta imposible captar el contraste, que es la base fundamental de este fenómeno estético⁹⁴: así sucede con las personas carentes de humor.

Con lo dicho queda suficientemente delimitado el fenómeno de lo Cómico. Ahora, de conformidad con el método de inferencia retrógrada o transcendental, y aplicando la tesis de la estratificación del objeto estético, Hartmann trata de averiguar las condiciones categoriales que lo hacen posible.

Hemos visto que el valor estético de lo Sublime se basa en la preponderancia de los estratos ideales, más profundos y elevados en valor del objeto contemplado⁹⁵, mientras que el valor de lo Gracioso, en cambio, aparece centrado en el predominio de los estratos superficiales del mismo⁹⁶. Pues bien, lo Cómico, tal como se ha mostrado en la descripción de su esencia,

"... no puede depender ni sólo de los estratos internos ni de los estratos externos [del objeto] sino únicamente de una relación entre unos y otros"⁹⁷.

En lo Cómico habría, por tanto, una especie de mediación, un "equilibrio" (Gleichgewicht) entre los estratos del objeto estético, basado en una relación muy especial, que

Hartmann define como una relación de "apariencia engañosa" o de "aparente aparecer" (scheinender Erscheinung); se trataría de un artificio, en suma, por el cual, en un primer momento, parece (scheint) que en un objeto, carácter o acción van a aparecer (erscheinen) valores sumamente elevados, o que gozan de una significación importante; pero luego des-aparece ese efecto y el contenido valioso se revela como inexistente. De manera que aquí la desaparición de cualquier clase de significado se supera a sí misma mediante su aparición ante el espectador. Es precisamente en ese "aparecer (de lo insignificante) en el desaparecer (de lo significativo)"⁹⁸ donde reside el sentimiento de la comicidad.

Como vemos, la estructura ontológica del fenómeno de lo Cómico es paradójica, y posee carácter dialéctico; en efecto: si los objetos estéticos se caracterizan justamente por poseer una dimensión de profundidad, que aparece en su primer plano ante un hipotético espectador⁹⁹, en el caso del objeto cómico aparece ante nuestra mirada justo la carencia de profundidad del objeto contemplado.

Sin embargo, puesto que en lo cómico encontramos, una vez más la relación del aparecer, es evidente que también este fenómeno puede ser interpretado acudiendo a las estructuras categoriales que determinan las demás especies de lo Bello¹⁰⁰.

d₆) La tragicomedia de la vida.

Puesto que el mundo de la vida forma una totalidad dinámica y no está constituido por un conjunto de rasgos dispersos, parece lógico suponer que todos los valores estéticos anteriormente descritos se dan entremezclados en los actos, actitudes, comportamientos y situaciones que componen la existencia humana, de modo que éstos aparecen ante el contemplador dotados unas veces de comicidad, otras de carácter trágico y sublime, y, más habitualmente, ofrecen una

mezcla de ambas cualidades.

Por eso, desde un punto de vista estético, la vida da la impresión de ser una inmensa tragicomedia; en ella "no hay una separación pura [entre lo trágico y lo cómico], sino que todo está abigarradamente mezclado"¹⁰¹. De ahí que personas o situaciones muy sublimes y elevadas, contempladas desde una perspectiva estética, causen una sensación de ridiculez o comicidad; o que actos aparentemente banales y chistosos encierren para el que sabe verlos terribles tragedias.

Es el arte el que separa luego estos dos aspectos de la vida, distinguiendo entre "tragedia" y "comedia"; pero lo cierto es que la gran obra de arte se caracteriza precisamente por tratar de reconciliarlos, toda vez que, como acabamos de indicar, ambos se hallan unidos de modo indisoluble en la existencia real de los hombres.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 3º

(1) PGS, 169: "[Der Mensch] kann den kosmischen Weltbau, die tierische Organisation, den Kristall, den Magneten hingegen betrachten, erfasst von dem Wunder, das ihn allseitig umgibt. Das geschichtlich frühe, tiefe Gefesselt sein von solchen Gegenständen -lange bevor eigentlich ästhetischen Schauen sich herausbildet -legt davon Zeugnis ab."

(2) ZGO, 23, 26: "Das Reich des Schönen ist nicht eine Welt neben der realen Welt."

(3) Cfr. GME, 219, 261: "... el mundo de lo estético no se circunscribe a las creaciones del espíritu artístico. Todo ser natural tiene su lado estético (y no solamente el de lo llamado 'bello por naturaleza'); pero, asimismo, también [lo tiene] todo afán humano, todas las situaciones y conflictos éticos." ("(...) die Welt des Ästhetischen ist ja nicht auf die Schöpfungen des künstlerischen Geistes beschränkt. Alles naturhafte Sein hat seine ästhetische Seite (und nicht nur das sog. "Naturschöne"); ebenso eben auch alles menschliche Streben, alle ethische Situationen und Konflikte (...).")

(4) Cfr. ZGO, 23, 26; GME, 220, 262.

(5) Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pp. 8 y ss.

(6) Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 4º, apartado b.

(7) Cfr. Ä, 132, 156; Cfr. también I. Kant., Crítica del Juicio, 2ª parte, §§ 63, 68, pp. 317 y ss. W. Lörcher expone las diferencias que en este punto separan a Hartmann de Kant en: Op. cit., pp. 163-164 y nota nº 79.

(8) Cfr. Ä, 143, 168.

(9) Cfr. Ä, 144, 169-170.

(10) Cfr. Ä, 145, 170-171.

(11) PhN, 442 y ss., 488 y ss.; Cfr. también lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado C₂.3.

(12) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 163.

(13) PhN, 510, 562-563.

(14) Cfr. Ä, 152-153, 179.

(15) Ä, 158, 185: "das 'sinnliche Scheinen' der Vollkommenheit". Sobre esta cuestión, Cfr. también Ä, 160, 188.

(16) Las nuevas teorías de los objetos fractales y del orden en el caos vendrían a impugnar, en cierta medida, esta tesis

de Hartmann.

(17) Cfr. PhN, 511, 564.

(18) Cfr. PhN, 511, 564.

(19) Sobre la belleza del paisaje, Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 164.

(20) Th. W. Adorno., Teoría estética, Ed. Taurus, Madrid, 1980, pag. 101.

(21) Cfr. Ä, 156-157, 183.

(22) Cfr. Ä, 159, 186-187.

(23) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 4ª, apartados a y b.

(24) Ä, 154-155, 181.

(25) Sobre la carencia de sentido del mundo real, Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 4ª, apartado b.

(26) Cfr. Ä, 155, 181.

(27) Ä, 157, 184.

(28) Cfr. Ä, 158, 185.

(29) Cfr. Ä, 134, 158.

(30) Ä, 137, 162: "Der Typus scheint durch die Besonderheiten des Individuums hindurch und gibt diesem eine überindividuelle Bedeutung". Cfr. al respecto las aclaraciones que sobre este punto lleva a cabo W. Lörcher., Op. cit., pp. 164-165.

(31) Cfr. ZGO, 210, 242.

(32) Sobre la descripción del "mundo de la vida", Cfr. la Sección 1ª, punto B, Cap. 1ª, apartado b.

(33) Cfr. Sección 2ª, Cap. 2ª, apartado b.

(34) Cfr. E, 369.

(35) Cfr. Ä, 134-135, 159. Sobre la fundamentación de los valores estéticos en los valores éticos, Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, punto B, Cap. 3ª, apartado c₁.3.

(36) Cfr. supra, apartado b₆.

(37) Cfr. Ä, 135, 159.

(38) Sobre los valores de lo típico, Cfr. E, 317-318.

(39) Ä, 137, 162: "Der seelische Typus entspricht eben doch zumeist irgendwie dem äusseren Formtypus"

(40) E, 364 y PGS, 132 y ss.

(41) Ä, 139, 164.

(42) Cfr. Ä, 139-140, 163-165.

(43) Así, por ejemplo, la muerte de Naná constituye un caso particular, socialmente determinado, de la situación general "muerte en circunstancias trágicas" (estamos suponiendo, evidentemente, que Naná es un personaje real).

(44) Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c.3.

(45) Cfr. supra, apartado c.

(46) Ä, 363, 425: "alle anderen Genera des Schönen noch sonst im Leben vorkommen (...): das Anmutige, das Liebliche, das Reizende, das Komische, das Tragische, usf. (...) Kommt nicht das Erhabene auch im Leben vor (...)?"

(47) Cfr. Ä, 414, 483.

(48) Cfr. Ä, 364, 426.

(49) Ä, 364, 426: "(...) wo eigentlich haben wir es mit dem Erhabenen zu tun? (...) Darauf kann man schlicht antworten: fast auf allen Gebieten, auf denen uns überragend Grosses oder sonst Überlegenes begegnet, in der Natur, wie im Menschenleben, in der Phantasie wie in Gedanken."

(50) Ä, 371-372, 434-435.

(51) Hartmann aplica en este punto las observaciones de Kant en torno a lo sublime "dinámico" de la Naturaleza. Cfr. Crítica del Juicio, § 28, pp. 247 y ss.

(52) Cfr. Ä, 365, 427.

(53) Cfr. Ä, 392, 457.

(54) I. Kant., Crítica del Juicio, § 26, pp. 241 y ss.

(55) Cfr. Ä, 372, 432.

(56) Son múltiples las teorías formuladas durante el período del Idealismo alemán para explicar el fenómeno de lo Sublime; todas ellas se inspiran, sin embargo, en las tesis kantianas, reinterpretadas en el marco de una filosofía del Absoluto. Veasé, por ejemplo: F. Schiller., "Vom Erhabenen" En: Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1984, pp. 93-115; A. Schopenhauer., El mundo como Voluntad y Representación, III, XXXIX, pag. 164 y Metaphysik des Schönen, Cap. 9, pp. 102 y

ss.; F. W. J. Schelling., Filosofía del arte, § 65, pp. 104 y ss.; G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pag. 252 y F. Th. Vischer., Op. cit., I, § 84, pag. 221.

Por lo demás, puede encontrarse un buen análisis general del problema de lo Sublime en el marco del Idealismo germano en: H. Paetzold., Op. cit., pp. 108 y ss., 133 y ss., 158 y ss., 203 y ss., y 238 y ss.

(57) Cfr. Ä, 374, 437.

(58) Cfr. Ä, 371, 437-438.

(59) Ä, 375, 438.

(60) Ä, 372-373, 435-436 y Ä, 387, 452. Corregimos en algunos puntos la traducción de E. C. Frost.

(61) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 140.

(62) Cfr. Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.

(63) Ä, 378, 442.

(64) Ä, 20, 27.

(65) Ä, 387, 451.

(66) Cfr. Ä, 384, 448.

(67) Ä, 387, 452: "(...) das Tragische als ästhetisches Gesamtphänomen diejenige Form des ästhetisch Erhabenen ausmacht, die es mit menschlicher und moralischer Grösse zu tun hat (...)".

(68) J. Cohn define el valor de lo Trágico de un modo parecido al formulado por Hartmann; para Cohn, lo Trágico es "lo Sublime en el padecimiento y la caída" (Cfr. Allgemeine Ästhetik, Leipzig, 1901, pag. 190); M. Scheler, por su parte, coincide con Hartmann al considerar lo Trágico como un "hecho originario" (Ur-Sachverhalt) de la vida humana (Cfr. "Zum Phänomen des Tragischen" En: Vom Umsturz der Werte, Francke Verlag, Bern, 1955, pag. 151).

Por último, sobre la teoría de lo Trágico formulada por Hartmann, Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pp. 143 y 151.

(69) Cfr. Ä, 385-380, 450; E, 725 y ss. y KS I, 41-42 y 67 y ss.

(70) Ä, 390, 456. Corregimos parcialmente la traducción de E. C. Frost.

(71) Cfr. Ä, 392, 457.

(72) E. von Hartmann., Philosophie des Schönen, pp. 256 y ss.

(73) J. Cohn., Op. cit., pag. 207.

(74) G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la Estética, pag. 368.

(75) Según esto, el magnífico análisis del concepto de Gracia efectuado por Schiller, cometería el error de centrarse demasiado en los aspectos éticos de este fenómeno. Cfr. J. Ch. F. Schiller., "Über Anmut und Würde" En: Über das Schöne und die Kunst, pp. 44-93.

(76) Ä, 401, 467.

(77) Ä, 400, 466.

(78) Ä, 401-404, 467-470.

(79) Ä, 399, 465: "Es kann also etwas sehr wohl in seiner Tiefe erhaben und gegen die Oberfläche zu anmutig sein (...)"

(80) Cfr. Ä, 400, 466-467.

(81) Cfr. Ä, 20, 27.

(82) Cfr. Ä, 421 y ss., 490 y ss., donde Hartmann enumera críticamente las diferentes teorías que se han formulado sobre la comicidad, separando las aportaciones válidas que hay en ellas de aquellas deformadas, procedentes del pensamiento de sistema.

(83) Sobre la diferencia que establece Hartmann entre "comicidad" y "humor", Cfr. P. Menzer (Rec.), "Hartmann. H., Ästhetik" En: Kant-Studien, 47 (1955-56), pag. 82.

(84) I. Kant., Crítica del Juicio, § 54, Nota, pag. 298.

(85) Ä, 416-417, 486: "(...) ohne Komik des Gegenstandes kein Humor der Auffassung (...); aber auch ohne Humor der Auffassung, keine Komik des Gegenstandes."

(86) Ä, 417, 486-487.

(87) Cfr. Ä, 430-431, 501.

(88) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., 152.

(89) Cfr. Ä, 414, 482 y Ä, 424, 493-495.

(90) Ä, 414, 482 y Ä, 425-426, 495-496.

(91) Curiosamente, Hartmann no hace mención en ningún momento a los estudios de Bergson sobre este problema, ni a su definición de lo Cómico como aquello que en un cuerpo vivo "nos hace pensar en un simple mecanismo", ¡a pesar de que la obra de Bergson fue escrita en 1900! (Cfr. H. Bergson., La risa, Ed. Prometeo, Valencia, 1971, pag. 29).

(92) Ä, 424, 493 y Ä, 427, 497. Aristóteles había definido lo Cómico como "un defecto y una fealdad que no causa dolor ni

ruina" (Poética, 1449a34); Kant, por su parte, señalaba que "en todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna). La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada. (...) La broma debe siempre encerrar en sí algo que puede engañar por un momento; de ahí que, cuando la apariencia desaparece en la nada, el espíritu (...) por medio de tensión y distensión sucesivas y rápidas, es lanzado acá y allá y sumido en una oscilación que al soltarse de pronto (...) debe causar (...) diversión" (Crítica del Juicio, § 54, pp. 295-296). Para Hobbes, por último, lo que conduce a la comicidad es algo nuevo e inesperado (Cfr. Th. Hobbes., English Works, Scientia, Aalen, 1962, Vol. IV, pag. 46).

En todas estas tesis cabe hallar contribuciones importantes a la posible solución del problema de lo Cómico.

(93) Cfr. Ä, 437, 508.

(94) Cfr. Ä, 438-439, 510-511.

(95) Cfr. supra, apartados d_1 y d_2 .

(96) Cfr. supra, apartado d_3 .

(97) Ä, 443, 515: "(...) das Komische kann seinem Wesen gemäss weder an den Innenschichten allein, noch an den Aussenschichten allein hängen, sondern nur an einem Verhältnis zwischen diesen und jenen." Corregimos parcialmente la traducción de E. C. Frost.

(98) Ä, 449, 521: "Erscheinen (des 'Unbedeutendes') im Verschwinden (des 'Bedeutendes').".

(99) Cfr. Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.

(100) Cfr. Ä, 450-451, 523-525 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 150.

(101) Ä, 440, 512: "In ihm [i.e. das Leben] gibt es keine reinliche Scheidung, in ihm ist alles miteinander bunt vermischt."

* * * * *

CAPITULO 4º

INTERPRETACIONES METAFISICAS DE LA
IMAGEN ESTÉTICA DEL MUNDO

a) Trasfondo metafísico en la contemplación estética.

Dijimos que, en el pensamiento de Nicolai Hartmann, la contemplación estética del mundo no es sino una de las maneras que tiene el espíritu humano de reflejarlo¹. El resultado de dicha contemplación es, como hemos podido comprobar, una imagen intuitiva, no conceptual, del mundo y de la vida.

El hecho de que la contemplación estética de la realidad implique una concepción global del mundo, significa que la visión estética no es nunca neutral, sino que va acompañada siempre de un "trasfondo metafísico" (metaphysischen Hintergrund), es decir, de una interpretación filosófica de todo lo existente, incluyendo el hombre y su puesto en el cosmos, que determina el modo en que el sujeto percibe estéticamente la realidad. Esa interpretación se traduce en la acentuación unilateral, por parte del contemplador, de determinados aspectos estéticos del mundo, como puede ser su carácter trágico, cómico, etc...

Ahora bien, si toda interpretación metafísica de lo real supone deformaciones intolerables de los fenómenos, como sostiene Hartmann, cabe suponer que también la visión estética, desde el momento en que a veces contiene presupuestos metafísicos injustificados, puede contemplar al hombre y al mundo de modo sesgado o deformado, destacando de manera exagerada algunos valores estéticos sobre otros.

Esta idea se ve confirmada simplemente con realizar un repaso, siquiera superficial, de la historia de la filosofía, de la religión o de la mitología. Encontramos, en efecto, que la mayor parte de los grandes sistemas de pensamiento o concepciones mítico-religiosas del mundo presentan, por lo general, dos formas bien diferenciadas de contemplar estéticamente la realidad: unas veces ofrecen una imagen pesimista, trágica o sarcástica del mundo y del hombre,

en la que le es negado a este último cualquier papel de importancia; en estos casos, el Universo es visto como una especie de inmenso "chiste" de mal gusto, en el que el hombre cree tener alguna elevada misión que llevar a cabo, pero en el que no es, en realidad, sino una pieza más del absurdo engranaje cósmico, cuyo eterno movimiento contribuye a perpetuar. Cualquier meta que pueda proponerse, por elevada que pueda ser, queda reducida a la nada.

En otras ocasiones, la imagen estética del mundo salta al extremo opuesto; se parte entonces de una exégesis teleológica o antropomórfica de la realidad, que determina una seria y sublime visión de la vida humana y del Universo, ya que ambos se hallarían orientados hacia el cumplimiento de un alto sentido o meta final.

b) Aspectos cómicos de la metafísica.

Hartmann considera que ambas posturas deben ser impugnadas. La primera porque interpreta la existencia desde un punto de vista nihilista y reactivo, presentándola como algo repulsivo y feo, degradando a la persona y convirtiéndola en juguete de poderes irracionales². La segunda, porque, aunque a primera vista parece ofrecer una imagen sublime y dignísima del papel del hombre en el mundo, pronto se revela como una ilusión de la peor especie, más aún, como una auténtica burla para la verdadera dignidad del ser humano, ya que se trata de una concepción de la realidad que, al apoyarse en premisas teleológicas, destruye sin remedio el sentido que a éste por derecho le corresponde³.

Cuando cae el velo de la ilusión metafísica del mundo y de las sublimes imágenes del destino de la Humanidad, se muestra la comicidad de los grandes sistemas y explicaciones mítico-religiosas del mundo: parecían encerrar un alto contenido de valor, y se ha mostrado súbitamente que no había nada detrás de ellos. Ahora, la seriedad y rigidez

espiritual del hombre, que confiaba en la grandiosa tarea que la Divinidad le había encomendado, adquiere un matiz ridículo, al disolverse en el vacío la pretendida misión que se suponía debía cumplir en la tierra.

"Mientras el cielo se sostiene -dice Hartmann- nadie ve la comicidad; los hombres están ahí serios y contemplativos y lo admiran. Y justo por esta admiración son objetos metafísicamente cómicos"⁴.

El espíritu de seriedad domina a los hombres y no les permite ver que eso que veneran está, en realidad, vacío de contenido, y que sólo en ellos reside el único sentido que cabe hallar en el mundo.

Sólo aquél que ha aprendido a reír⁵ y sabe ver el aspecto cómico de las falsas alucinaciones de los sistemas metafísicos y religiosos; sólo aquél que ha dejado de referir la existencia a un sublime sentido transcendente, sabe que el auténtico sentido viene al mundo por el ser humano y que la única sublimidad que en él cabe hallar procede de la realización de valores elevados mediante sus actos. Pero también sabe que el hombre, a causa de su debilidad moral, es el único ser capaz de hacer el ridículo y fracasar lamentablemente en la tarea creadora que en el seno de la realidad le corresponde.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 4º

(1) Cfr. Sección 2ª, Cap. 2º, apartado a.

(2) Cfr. Ä, 435, 505.

(3) Cfr. Sección 1ª, punto B, Cap. 4º, apartado b.

(4) Ä, 436, 507: "Solange der Himmel steht, sieht niemand die Komik; da stehen die Menschen ernsthaft und andächtig und staunen ihn an. Und eben in diesem Anstaunen sind sie die metaphysisch komischen Objekte."

(5) También Nietzsche exige al hombre superior la capacidad de "aprender a reír"; Cfr. Así habló Zaratustra, pag. 394: "¡Cuántas cosas son posibles aún! ¡Aprended, pues, a reiros de vosotros sin preocuparos de vosotros! Levantad vuestros corazones, vosotros buenos bailarines, ¡arriba! ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco el buen reír!

"Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, aprended -¡a reír!"

* * * * *

ABRIR PARTE II





ABRIR CAPITULO 4º SECCIÓN 2ª PARTE I

P A R T E I I ^a

E L A R T E E N N I C O L A I H A R T M A N N

INTRODUCCION A LA PARTE IIª:

La labor creadora del hombre no se limita a transformar el mundo éticamente, embelleciéndolo conforme a valores ideales, sino que se manifiesta también a nivel superior, a través de la creación de objetos bellos, es decir, mediante la producción de obras de arte.

El problema del arte es, pues, uno de los más importantes enigmas con los que ha de enfrentarse la nueva estética sistemática.

Su tarea será: 1º) describir los fenómenos artísticos, indicando las aporías y problemas a que éstos dan lugar; 2º) elaborar una teoría ontológica que determine con la mayor precisión posible la estructura categorial que permite explicar dichos fenómenos; y 3º) enumerar aquellos puntos oscuros que, por ofrecer resistencia a la penetración racional, deben pasar a formar parte de una metafísica del arte.

Conforme a estos criterios, en esta segunda parte del trabajo se expone la filosofía del arte formulada por N. Hartmann, presentando, en primer término, los rasgos fundamentales del arte en general, para pasar a ofrecer, a continuación, la sistemática hartmanniana de las artes, en la que se estudian los problemas que surgen en cada una de las diversas formas artísticas que existen.

Cerraremos nuestra investigación con el análisis categorial de las complejas relaciones que establecen entre sí arte e historia.

* * * * *

I N D I C E

P A R T E I I ^a

E L A R T E E N N I C O L A I H A R T M A N N

| | | |
|---|------|---|
| INTRODUCCION A LA PARTE II ^a | Pag. | 2 |
|---|------|---|

SECCION 1^a:

RASGOS FUNDAMENTALES DEL ARTE

| | | |
|---|------|----|
| CAPITULO 1 ^o : EL PROBLEMA DE LA CREATIVIDAD | | |
| ARTISTICA. EL ESPIRITU OBJETIVADO | Pag. | 4 |
| | | |
| a) El poeta | Pag. | 5 |
| | | |
| b) El espíritu objetivado: el arte como plasmación de las vivencias del poeta | Pag. | 11 |
| | | |
| b ₁) Análisis categorial del espíritu objetivado | Pag. | 11 |
| | | |
| b ₂) Las artes, suprema expresión del espíritu objetivado | Pag. | 17 |
| | | |
| b ₃) Irracionalidad de la crea- tividad artística | Pag. | 19 |
| | | |
| b ₄) Carácter intuitivo de la ob- jetivación artística. Revela- ción de lo metafísico en el arte | Pag. | 20 |

CAPITULO 2º: ESTRUCTURA ONTOLOGICO-

| | | |
|--|------|----|
| CATEGORIAL DE LA OBRA DE ARTE | Pág. | 29 |
| a) La pluriestratificación de la obra de arte | Pág. | 30 |
| a ₁) Ordenación graduada de los estratos en la obra de arte ... | Pág. | 30 |
| a ₂) Discusión con R. Ingarden | Pág. | 34 |
| b) Forma y contenido en la obra de arte | Pág. | 37 |
| b ₁) El problema de las relaciones entre forma y contenido. La forma como síntesis de unidad y multiplicidad | Pág. | 37 |
| b ₂) El problema de la genialidad del artista. Metafísica de la forma | Pág. | 40 |
| b ₃) La formación como selección de rasgos esenciales o conexiones de sentido | Pág. | 42 |
| b ₄) El proceso de desrealización. Libertad conformadora del artista | Pág. | 43 |
| b ₅) La doble formación en la obra de arte. Arte profundo y arte superficial. Condiciones de posibilidad del "gran arte" ... | Pág. | 45 |

| | | | |
|---|--|------|---------|
| b ₆) | Leyes de la forma. La "necesidad" artística | Pag. | 47 |
| CAPITULO 3º: ARTE "VERDADERO" Y ARTE "FALSO" .. | | | Pag. 54 |
| a) | Relaciones entre "verdad/falsedad artística" y forma | Pag. | 55 |
| b) | Relaciones entre "verdad/falsedad artística" y contenido | Pag. | 56 |
| c) | Pretensión de verdad transcendente en la obra de arte | Pag. | 58 |
| CAPITULO 4º: RELACION ENTRE LOS PRINCIPALES VALORES ESTÉTICOS Y LAS OBRAS DE ARTE | | | Pag. 64 |
| a) | Arte "sublime" y arte "trágico" | Pag. | 66 |
| b) | Arte "ligero" y arte "gracioso" | Pag. | 69 |
| c) | Arte "cómico" | Pag. | 70 |

SECCION 2ª:

SISTEMATICA DE LAS ARTES

| | | | |
|---|--|--|---------|
| CAPITULO 1º: "SISTEMATICA DE LAS ARTES" FRENTE A "SISTEMA" DE LAS ARTES | | | Pag. 81 |
| CAPITULO 2º: EL PROBLEMA DE LA EMPATIA EN LAS ARTES | | | Pag. 86 |
| CAPITULO 3º: EL PROBLEMA DE LA CLASIFICACION DE LAS ARTES | | | Pag. 90 |

| | |
|--|--|
| CAPITULO 4º: ESTRUCTURA CATEGORIAL DE LAS | |
| ARTES NO-REPRESENTATIVAS O FORMALES (nicht | |
| darstellende Künste) Pág. 95 | |
| a) | Estructura categorial de la Decoración (Ornamentik) Pág. 96 |
| a ₁) | El problema de la autonomía del arte decorativo Pág. 96 |
| a ₂) | El problema del trasfondo irreal en el arte decorativo .. Pág. 97 |
| a ₃) | El problema de la empatía en el arte decorativo Pág. 98 |
| a ₄) | El problema de la "verdad/fal- sedad" en la obra del arte de- corativo Pág. 99 |
| a ₅) | El problema de las relaciones entre el arte decorativo y los principales valores estéticos .. Pág. 100 |
| b) | Estructura categorial de la Arquitectura (Baukunst) Pág. 101 |
| b ₁) | El problema de la autonomía de la arquitectura Pág. 101 |
| b ₂) | El problema del trasfondo irreal en la arquitectura Pág. 102 |
| b ₃) | El problema de la empatía en la arquitectura Pág. 106 |
| b ₄) | El problema de la "verdad/fal- sedad" en la obra del arte ar- |

| | | |
|---|------|-----|
| quitectónico | Pág. | 107 |
| b ₅) El problema de las relaciones entre la arquitectura y los principales valores estéticos .. | Pág. | 108 |
| c) Estructura categorial de la Música (Musikwerk) | Pág. | 111 |
| c ₁) El problema de la libertad en la música | Pág. | 111 |
| c ₂) El problema del trasfondo irreal en la música | Pág. | 112 |
| c ₃) El problema de la empatía en la música | Pág. | 122 |
| c ₄) El problema de la "verdad/ falsedad" en la obra de arte musical | Pág. | 123 |
| c ₅) El problema de las relaciones entre la música y los princi- pales valores estéticos | Pág. | 126 |
| CAPITULO 5º: ESTRUCTURA CATEGORIAL DE LAS ARTES REPRESENTATIVAS (darstellende Künste) .. | Pág. | 133 |
| a) Cuestiones preliminares: los problemas de la Libertad, la Forma y lo Feo en las artes representativas | Pág. | 134 |
| b) Estructura categorial del Arte Plástico y de la Escultura (Plastik, Skulptur) | Pág. | 136 |

| | | |
|------------------|--|----------|
| b ₁) | El problema del trasfondo irreal en la escultura | Pág. 136 |
| b ₂) | El problema de la empatía en la escultura | Pág. 141 |
| b ₃) | El problema de la "verdad/fal- sedad" en las obras del arte escultórico | Pág. 142 |
| b ₄) | El problema de las relaciones entre la escultura y los prin- cipales valores estéticos | Pág. 143 |
| c) | Estructura categorial de la Pintura (Malerei) | Pág. 145 |
| c ₁) | El problema del trasfondo irreal en la pintura | Pág. 145 |
| c ₂) | El problema de la empatía en la pintura | Pág. 151 |
| c ₃) | El problema de la "verdad/fal- sedad" en las obras del arte pictórico | Pág. 152 |
| c ₄) | El problema de las relaciones entre la pintura y los princi- pales valores estéticos | Pág. 153 |
| d) | Estructura categorial de la Li- teratura (Dichtkunst) | Pág. 155 |
| d ₁) | El problema del trasfondo irreal en la literatura | Pág. 155 |
| d ₂) | El problema de la empatía en | |

| | | |
|--|------|-----|
| la literatura | Pág. | 165 |
| d ₃) El problema de la "verdad/falsedad" en las obras del arte literario | Pág. | 166 |
| d ₄) El problema de las relaciones entre la literatura y los principales valores estéticos | Pág. | 172 |
| CAPITULO 6º: ESTRUCTURA CATEGORIAL DE LAS ARTES MIXTAS (kombinierte Künste) | Pág. | 180 |
| a) El cine | Pág. | 181 |
| b) Lied, oratorio, cantata, poema sinfónico, ópera | Pág. | 182 |
| c) El problema de la "verdad/falsedad" en la música programática ... | Pág. | 185 |
| CAPITULO 7º: RELACIONES ONTOLOGICAS ENTRE LAS DIFERENTES FORMAS DE EXPRESION ARTISTICA | Pág. | 188 |
| CAPITULO 8º: EL PROBLEMA DEL ARTE CONTEMPORANEO | Pág. | 191 |

SECCION 3ª:

ARTE E HISTORIA

| | | |
|--|------|-----|
| CAPITULO 1º: EL PROBLEMA DE LA HISTORIA DEL ARTE | Pág. | 196 |
|--|------|-----|

CAPITULO 2º: EL PROBLEMA DE LA CULTURA

| | | |
|--|------|-----|
| ESTÉTICA: GUSTO Y ESTILO | Pág. | 201 |
| a) El espíritu objetivo "estético" | Pág. | 202 |
| b) Cultura estética, gusto y estilo ... | Pág. | 203 |
| c) Creatividad artística y modificación del estilo. El espíritu objetivo estético como "destino" del artista | Pág. | 204 |

CAPITULO 3º: "AUTENTICIDAD" E "INAUTENTICIDAD" EN LA HISTORIA DEL ARTE

| | | |
|--|------|-----|
| a) Tendencias artísticas "auténticas" y tendencias artísticas "inauténticas" | Pág. | 212 |
| b) El problema del criterio de "autenticidad artística" | Pág. | 214 |

CAPITULO 4º: ANALISIS CATEGORIAL DE LAS RELACIONES ENTRE OBRA DE ARTE E HISTORIA

| | | |
|---|------|-----|
| a) Transmisión del espíritu estético del pasado a través de la obra de arte. El fenómeno del "renacimiento" | Pág. | 219 |
| b) El problema del redescubrimiento del trasfondo irreal en la obra de arte | Pág. | 221 |
| c) Crítica al Historicismo | Pág. | 223 |
| d) "Ley del efecto retroactivo" e historicidad de segundo orden: | | |

| | |
|--|----------|
| enriquecimiento progresivo del trasfondo irreal de la obra de arte | Pág. 225 |
| CAPITULO 5º: "ENCADENAMIENTO" Y "LIBERACION" DEL ESPIRITU. ESTRUCTURA DIALÉCTICA DE LA HISTORIA DEL ARTE | Pág. 232 |
| a) El arte consagrado, posible obs- táculo para el desarrollo del es- píritu | Pág. 233 |
| b) Poder liberador del gran arte | Pág. 235 |
| c) Arte y utopía | Pág. 238 |
| CONCLUSIONES | Pág. 246 |
| BIBLIOGRAFIA | Pág. 250 |
| A) OBRAS DE NICOLAI HARTMANN | Pág. 251 |
| B) ESTUDIOS SOBRE ESTÉTICA Y TEORIA DEL ARTE EN N. HARTMANN | Pág. 260 |
| C) OTROS ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE N. HARTMANN: | |
| 1) Estudios generales (incluyendo repertorios bibliográficos disponibles | Pág. 263 |
| 2) Estudios sobre teoría del conocimiento y metodología | Pág. 280 |
| 3) Estudios sobre la ontología ... | Pág. 288 |

| | | |
|-------------------------------------|---|----------|
| 4) | Estudios sobre filosofía de la naturaleza | Pag. 309 |
| 5) | Estudios sobre el problema del ser espiritual | Pag. 314 |
| 6) | Estudios sobre teoría de los valores, ética, política, derecho y religión | Pag. 320 |
| 7) | Estudios sobre el problema de la teleología | Pag. 337 |
| 8) | Estudios sobre la Antropología . | Pag. 340 |
| 9) | Estudios sobre Pedagogía | Pag. 342 |
| 10) | Estudios sobre la filosofía del Idealismo alemán | Pag. 343 |
| D) BIBLIOGRAFIA GENERAL CONSULTADA: | | |
| 1) | Obras sobre estética y filosofía del arte | Pag. 345 |
| 2) | Otras fuentes | Pag. 361 |
| APÉNDICE | | Pag. 371 |

SECCION 1ª:
RASGOS FUNDAMENTALES DEL ARTE

CAPITULO 1º

EL PROBLEMA DE LA CREATIVIDAD ARTISTICA.

EL ESPIRITU OBJETIVADO

a) El poeta.

La mirada estética, gracias al poder de la imaginación, consigue hacer que aparezca en el primer plano sensible de los objetos y situaciones humanas la estructura ontológica real e ideal que les constituye categorialmente. Ante ella se desvela, pues, el contenido de sentido y de valor intemporal que encierra el mundo¹, lo que hace capaz a esa visión de orden superior de captar en cada gesto, en cada acto, en cada matiz de la realidad, aunque dure sólo un instante, el valor eterno que en él se concretiza.

Ahora bien, aunque en principio todos los hombres pueden contemplar estéticamente la realidad -puesto que todos están dotados de la facultad de imaginar-, son muy pocos los que van más allá de las impresiones del momento y, cuando lo hacen, buscan únicamente satisfacer intereses de tipo práctico. La especial actitud de distancia, desinterés y libertad respecto de los objetos, situaciones y personas que se requiere para aprender a verlos tal y como son en sí mismos², no se da normalmente en el hombre medio, inmerso en los prosaicos negocios de la vida cotidiana, que terminan por ahogar cualquier actividad mental que carezca de un fin positivo, o no presente beneficios inmediatos.

La independencia espiritual necesaria para contemplar el mundo y la vida real a la luz de la percepción estética sólo puede ser alcanzada por aquel hombre que reúna tres condiciones, dos de las cuales son calificadas por Hartmann de auténticos "dones" (Gaben):

1ª condición: "La distancia con respecto a la fortuna e infortunio propios", distancia que hace a ese hombre "espectador de la vida" (Zuschauer des Lebens).

2ª condición: "La capacidad de ver plásticamente los acontecimientos"³. Este don hace de él un

sujeto clarividente, comprensivo y de mirada penetrante.

3ª condición: Por otra parte, no basta con que el sujeto alcance la distancia necesaria respecto del mundo para que surja en él la visión estética; pues, cuando ha logrado un grado suficiente de alejamiento espiritual respecto de él, corre el riesgo de pasar al otro extremo, y caer en una actitud de indiferencia, limitándose a disfrutar con el desarrollo del drama de la existencia humana, constatándolo con ánimo frío y objetivo. En este caso falta la reacción sentimental ante lo percibido, factor indispensable, como sabemos, para que haya una auténtica percepción estética de la realidad⁴.

Así pues, el hombre dotado de una elevada disposición a percibir estéticamente el mundo, debe abstenerse de participar en los sucesos y conflictos que le rodean, para pasar a contemplantelos objetivamente; pero, al mismo tiempo, ha de tener "el corazón moral abierto para los hombres y las situaciones, porque ambos son reales y no fingidos"⁵, siendo capaz de reaccionar ante ellos, a nivel afectivo.

Adoptar plenamente esta actitud espiritual es algo que "limita con lo sobrehumano" (Diese Haltung grenzt ans übermenschliche). Según Hartmann, el único capaz de elevarse por encima de las contingencias de la existencia, sabiendo, sin embargo, conmoverse ante el destino que debe soportar el resto de los seres humanos, es el poeta (Dichter)⁶. Sólo él es, por decirlo así, el auténtico "superhombre"⁷.

¿Qué rasgos caracterizarían al espíritu del poeta?

1º) En primer lugar, el poeta es un visionario; o, dicho de otro modo: el poeta "ve más" que los otros hombres. Su espíritu posee una intensa vida visionaria, que le permite penetrar en la trama existencial mucho más profundamente que lo hace la "mirada profana" (profane Blick) del hombre común⁸.

Mientras éste pasa por alto todo aquello que no coincide con sus propósitos prácticos, quedándose en el aspecto superficial de las cosas, el poeta ve en cada reflejo luminoso, en el brillo de unos ojos, en una perspectiva del paisaje, en un rasgo personal o en una situación conflictiva, el profundo contenido de valor ideal que encierra⁹.

2º) En realidad, la visión del poeta va aún mucho más lejos. También hay en él una actividad febril de la imaginación productiva, por la que accede a intuir por vez primera objetos y valores nuevos, nuevas ideas, que no están presentes en la vida real, y que resultan inaprehensibles aún para sus contemporáneos; éstos, víctimas de la ceguera de su época para determinadas materias de valor, son incapaces de abrir su espíritu a perspectivas ideales distintas de las vigentes, que les llevarían a dirigir su vida por nuevos caminos, quizá más ricos y elevados.

3º) El poeta queda "atrapado" (erfasst) por los valores ideales que su espíritu ha sabido descubrir, y los asume como una especie de "destino interno" (inneren Schicksal), al que consagra su vida entera¹⁰. Impulsado entonces por una capacidad creadora desbordante, surge en su ánimo el anhelo de educar y formar estéticamente a la Humanidad, elevándola a la altura de los valores que ha intuido. El poeta se convierte, así, en el guía espiritual de los demás hombres, apareciendo ante ellos como un auténtico "portador de ideas" (Ideenträger)¹¹.

Sirviéndose de su arte, el poeta presenta sensiblemente los ideales que han de ser tomados como motores de la acción humana, de modo mucho más adecuado que pudiera hacerlo cualquier otro lenguaje¹². En este sentido, hace notar Hartmann que los antiguos romanos le denominaban "vates" (el que ve), indicando con ello que, por lo general,

"... son los más grandes entre los creadores los que ponen delante de los hombres en una intuición aprehensible los ideales contemplados"¹³.

De manera que, para Hartmann, todo gran arte surge del irreprimible deseo del poeta por elevar el valor de lo real; no es extraño, por tanto, que en la creación artística encontremos un eco de la seriedad que caracteriza a la lucha ética cuyo objetivo es mejorar al hombre y al mundo.

Los demás hombres, por su parte, habrían de entregarse sin reservas a la "conducción del ver" (Führung des Sehens) que emana de la obra de los poetas, aprendiendo a sentir el mundo como ellos lo sienten y a conformar sus vidas en función de los valores ideales plasmados en las obras que éstos han creado; cuando así lo hacen, puede decirse que "han entendido" el mensaje que los poetas dirigen a su espíritu¹⁴.

4º) El poeta es, por último, un creador, puesto que es capaz de trasladar los contenidos (ideales o reales) intuitos por su espíritu a una formación material objetiva, es decir, una obra, que los exhibe permanentemente. Así se garantiza el poder mostrarlos a los demás hombres, incluso una vez que él mismo ha dejado de existir. Gracias a la obra de arte, la misión de orientación espiritual que lleva a cabo el artista en el curso de la historia nunca termina, sino que se prolonga de modo indefinido a lo largo del tiempo proyectándose hacia el futuro.

5º) Todo lo expuesto nos permite comprender hasta qué punto la figura del artista ocupa un lugar central en la filosofía de nuestro autor: si el mundo carece de sentido, si no hay en él finalidad alguna; si, por el contrario, todo su valor y sentido dependen del espíritu humano, por cuanto sólo él es capaz de comprenderlo y traerlo a la realidad, parece evidente que, como indica F. Löw¹⁵, no sólo la contemplación estética es ya de por sí donadora de sentido, puesto que capta la belleza del mundo¹⁶, sino que, en el caso del poeta, tal

donación de sentido alcanza su grado más alto, ya que el artista consagra su vida no sólo a la contemplación del orden bello del mundo, sino también a la creación de objetos que añaden un plus de valor a la realidad:

"... la facultad de poder ver el mundo como algo bello -afirma Hartmann- lo mismo que muchas de sus particularidades son también eminentemente donadoras de sentido. Y no sólo eso: el crear va de la mano con el poder ver. ... [Por eso] en el hombre artísticamente creador aumenta considerablemente este tipo de donación de sentido, en la medida en que es quien produce conscientemente algo valioso -y absolutamente valioso"¹⁷.

El arte sería, por tanto, la piedra de toque que demuestra el puesto privilegiado que ocupa el hombre en el cosmos, y sobre él debe fundarse la "Antropodicea" del futuro, que sustituirá a la antigua Teodicea¹⁸. Ya sabemos que, para Hartmann, sólo el hombre es capaz de finalidad o teleología, y únicamente él puede proponerse metas de valor ideal y hacerlas efectivas; ahora bien, el artista no sólo crea valor, como puede hacerlo cualquier hombre, sino que además, lo hace sin objetivo práctico alguno -en principio, ni siquiera de tipo ético (aunque su obra pueda tener ulteriormente implicaciones morales)-; el artista crea por el simple placer que encuentra en crear: su donación de sentido es libre, autosuficiente, no depende de nada, y se agota en sí misma. Por consiguiente, tanto su creatividad, como la obra que de ella se deriva, carecen de fin extrínseco, y sólo sirven para mostrar intuitivamente la libertad del hombre y el poder creador de valor que ejerce en el mundo real.

En suma, el acto creador del poeta, aunque inútil, justifica la existencia humana y constituye, al mismo tiempo, un acto de afirmación de la misma, puesto que nos revela con toda claridad lo que dicha existencia es ante todo: creatividad de valor y donación de sentido en un mundo que

carece de él¹⁹.

* * * * *

b) El espíritu objetivado: el arte como plasmación de las vivencias del poeta.

Acabamos de ver que, entre las características del auténtico poeta -al que en adelante denominaremos, con más propiedad, artista-, figura la de ser capaz de configurar una determinada materia y plasmar en ella: 1º) el contenido espiritual que resulta, tanto de su contemplación de la Naturaleza y de la vida humana, como de su actividad imaginativa, y 2º) los sentimientos que ambas le sugieren.

La plasmación material por parte del artista de tales contenidos recibe el nombre de objetivación del espíritu, idea que designa en el pensamiento de Hartmann,

"...la transformación de algo subjetivo en una estructura configurada objetivamente. Una voluntad, por ejemplo, se objetiva en la acción, una idea artística en la obra."²⁰

Dado que la obra de arte constituye una forma concreta de lo que Hartmann denomina espíritu objetivado, si queremos comprender las condiciones que la hacen posible en general, será necesario estudiar primero el significado que adquiere este concepto en el marco de la ontología hartmanniana.

b₁) Análisis categorial del espíritu objetivado.

El hombre -ya sea a nivel personal, ya sea a nivel colectivo- ocupa un puesto intermedio entre la región del ser real y la región del ente ideal. De ahí la inmensa capacidad reactiva que, como quedó dicho, se encierra en su espíritu, puesto que se halla en contacto, como auténtico microcosmos que es, con todas las esferas del Ser que componen el mundo²¹.

Constituye, no obstante, una necesidad inherente al espíritu humano autoexpresarse, es decir, exteriorizar la

experiencia que posee del mundo y los sentimientos que esta le sugiere; por eso el espíritu revela siempre algo de sí mismo en todo gesto, acción o comunicación.

Sin embargo, la "autoexposición" (Selbstdarstellung) se hace más intensa cuando el espíritu refleja su visión del mundo, saliendo fuera de sí mismo y poniéndose frente a sí, en forma de objeto²². Es "la formación objetivadora [la que] realiza este estar fuera de sí" del espíritu²³, al introducirlo en una estructura real (separada de la cual el espíritu no puede jamás concebirse, categorialmente hablando).

Gracias a dicha estructura, el espíritu puede alcanzar una suerte de "autoconocimiento" (sich-selbst-Erkennen des Geistes)²⁴, especialmente de sus relaciones con el mundo real y con el mundo ideal del valor a lo largo de la historia²⁵. Los códigos jurídicos, los escritos científicos, las obras de arte..., entre otras, constituyen las diversas formas en que se plasma objetivamente la vida interna del espíritu humano, y es a partir de ellas que podemos llegar a comprenderla.

¿Cuál sería la estructura categorial del espíritu objetivado?

Hartmann señala que, en síntesis, se trata de un impulso por el cual el espíritu sale de sí mismo, creando "un producto real duradero en el que pueda aparecer un contenido espiritual"²⁶, que refleja la actividad interna del espíritu creador²⁷.

Todas las objetivaciones se hallan sometidas a la "ley de la objetivación" (das Gesetz der Objektivation), según la cual, un contenido espiritual sólo puede conservarse si está enlazado a un material sensible real, configurado espacialmente, que ofrece un primer plano sensible, sobre el que se sostiene dicho contenido en forma de trasfondo

irreal²⁸.

Con ello, se pone claramente de manifiesto la diferencia que separa al espíritu viviente del espíritu objetivado. Éste último ha salido, literalmente hablando, fuera de la vida íntima y común de los sujetos que lo han producido. De manera que, si el espíritu viviente, por ser real, es, ante todo, temporalidad, cambio continuo, en suma, historia, el espíritu objetivado se caracteriza por no ser ya real, puesto que aparece como una estructura inmodificable, ya terminada, con un contenido estable²⁹. Al no depender del espíritu viviente que lo ha producido, "perdura sobre el creador" (das Geschaffene überdauert den Schöpfer)³⁰, en función de la denominada "ley del espíritu objetivado" (das Gesetz des objektivierten Geistes), por la que, una vez que un contenido espiritual ha sido fijado en un soporte sensible, adquiere una absoluta independencia³¹. De este modo, el espíritu viviente que, como formación real, posee duración limitada, puede sobrevivirse a sí mismo, y llega a conservarse más allá de la época histórica a la que pertenece.

Sin embargo, a pesar de estas prerrogativas, el ventajoso puesto que parece ocupar el espíritu objetivado respecto del espíritu viviente es ilusorio. En realidad, el hecho de que el espíritu objetivado sea capaz de perdurar en el tiempo, se debe precisamente a su inferior estatuto ontológico, a que no es un ente real, sino meramente irreal, y se trata, por tanto, de un espíritu fijado, muerto³². Esta circunstancia afecta, incluso, a la forma de "supratemporalidad" (Überzeitlichkeit) que caracteriza al espíritu objetivado, que no es nunca absoluta, como la del ser ideal en sí, sino sólo relativa, ya que las objetivaciones espirituales sólo poseen "idealidad aparente" (erscheinende Idealität).

Con todo, esto basta para que el espíritu se desprenda de la conexión real espacio-temporal en que se halla

habitualmente inserto, y alcance, al menos, una aparente "carencia de temporalidad" (Zeitlosigkeit) o de elevación al ámbito de lo ideal³³, que le permite ampliar su radio de acción fuera del contexto vital en que surgió (siempre, por supuesto, que la formación real a la que se halla ligado el contenido irreal subsista, pues si desaparece ésta, se esfuma también el bagaje espiritual que porta consigo³⁴).

El carácter "flotante" del espíritu objetivado hace que su presencia efectiva en el mundo dependa siempre de la existencia en él de un espíritu viviente que adopte una actitud de comprensión hacia el contenido espiritual encerrado en la formación real para volverlo a "revivir". Sin ese "contrarrendimiento del espíritu viviente" (Gegenleistung des lebenden Geistes), el espíritu objetivado no tiene existencia efectiva alguna. Sólo el espíritu viviente puede "entender" (verstehen) el contenido espiritual plasmado en la materia configurada, aunque dicho espíritu no suele ser ya el que lo produjo, sino otro distinto. Esto no significa, por supuesto, que el contenido espiritual mismo de la obra dependa de si es descubierto o no, pues afirmarlo sería tanto como decir que en el período en que permaneció en el olvido, tal contenido no existía, y ha sido creado de nuevo por el acto contemplador, lo cual es completamente absurdo³⁵.

Hartmann explica la fragilidad que caracteriza al espíritu objetivado en función de su extraña composición categorial: al contrario que sucede con el espíritu viviente, esta formación no se encuentra sostenida por todos los demás estratos que componen la realidad, sino sólo por el estrato inferior, es decir, el estrato material, por lo que existe en su composición un profundo salto ontológico. Los dos estratos que lo constituyen poseen modos de ser absolutamente heterogéneos: uno es irreal; el otro real. Y, aunque ambos están estrechamente coordinados -unas veces de modo arbitrario, en función de una relación meramente simbólica (ein blosses Symbolverhältnis), otras veces mediante una

relación intrínseca o incluso de tipo imitativo³⁶-, su unión depende siempre, como acabamos de advertir, del espíritu viviente, que es el encargado de completar, mediante el poder de su imaginación, los estratos intermedios que le faltan.

En resumen, puede concluirse que la estructura ontológico-categorial del espíritu objetivado es cuádruple:

1º) Por una parte, tenemos el espíritu viviente que, con su acción creadora, objetiva el conjunto de contenidos que se hallan en él, conformando para ello plásticamente una materia determinada. El espíritu viviente productor puede haber desaparecido una vez consumado el acto de creación.

2º) Pasando ahora al plano del producto objetivado, puede comprobarse que éste posee una doble vertiente: a) en primer término, encontramos en él la materia real configurada o "estructura real" (Realgebilde), cuya forma es expresión o índice del contenido espiritual incluido en ella; b) más allá de ese plano real se encuentra, como hemos dicho, el contenido espiritual objetivado, formando un trasfondo irreal que se conserva supratemporalmente³⁷. Ambos tipos de ser no son homogéneos, pero entre ellos se establece una relación especial, en virtud de la cual, el plano del trasfondo aparece en el primer plano sensible, constituyéndose como una esfera secundaria del Ser, toda vez que en él se proyecta el reflejo que se ha producido en el espíritu viviente de las esferas del ser ideal y real³⁸.

3º) El tercer miembro de la relación es el espíritu viviente contemplador, condición necesaria para que se manifiesten unidos los dos modos del Ser que constituyen el producto objetivado (siempre, claro está, que reúna las condiciones de madurez y preparación intelectual suficientes para cumplir adecuadamente este cometido). Él es el encargado de "develar" (erschliessen), gracias al poder de su

imaginación, el espíritu "mágicamente" encerrado en el primer plano real del objeto³⁹. De ahí que el espíritu objetivado, pese a tener un ser irreal para sí independiente, por depender al mismo tiempo de un acto procedente del sujeto, es sólo "para nosotros" (Für uns Sein)⁴⁰.

La arquitectura interna del espíritu objetivado plantea una antinomia entre: a) la separación o independencia que posee respecto del espíritu viviente, y b) su estar entregado a él para poder aparecer de modo efectivo. Pero, desde el momento en que consideramos que el espíritu mentado en los dos miembros de la antinomia es distinto, ésta se muestra como aparente y se disuelve por completo: es verdad que el espíritu objetivado existe desprendido del espíritu viviente que lo ha producido y lo ha plasmado en una formación real cósmica; pero, como acabamos de ver, no existe desprendido del espíritu viviente en general⁴¹. El espíritu histórico del pensador, del científico, del arquitecto, del artista que ha creado la obra y la ha dotado de contenido espiritual, por estar sometido al tiempo, perece; pero al ser fijado en una formación real, existe "para" otros espíritus históricos vivientes, por lo que su destino no depende de él, sino que se halla pendiente de un encuentro ocasional con un espíritu viviente en actitud receptiva⁴².

Hasta aquí es capaz de llegar el análisis ontológico del espíritu objetivado; más allá de este punto existe un límite infranqueable para la razón, un conjunto de problemas metafísicos cuyo aspecto irracional no puede ser eliminado, a saber: ¿cómo pueden estar unidos dos tipos de ser tan diferentes? ¿Cómo se mantiene en un soporte material todo un mundo espiritual con sus formas? ¿Cómo se entiende la misteriosa actuación del espíritu viviente receptivo, que permite unir ambos estratos y remontarse al plano irreal del trasfondo, partiendo simplemente de una exigua base real sensible?⁴³

Sólo cabe esperar que estudios más profundos en torno a este cuestión arrojen alguna claridad sobre enigmas tan impenetrables.

b₂) Las artes, suprema expresión del espíritu objetivado.

Aunque el ser humano objetiva continuamente su espíritu mediante gestos, palabras, obras, etc..., hay diferencias evidentes entre las distintas formas en que puede hacerlo. Ciertas objetivaciones se mantienen invariables y subsisten durante largo tiempo fuera del espíritu viviente que las creó, alcanzando un grado de independencia total respecto de él; otras, por el contrario, se ven arrastradas por el torrente de lo real.

¿A qué se debe esto? Básicamente a dos motivos: 1º) en primer lugar, a un motivo "interno": el contenido que se objetiva no tiene siempre el mismo "peso espiritual" (geistigen Gewicht), siendo unos contenidos de mayor relieve que otros; 2º) hay, además, un motivo "externo": el material en el que se produce la objetivación puede ser de duración muy limitada (por ejemplo, una palabra), o estable (por ejemplo, un lienzo). Sólo aquellas objetivaciones que se apoyan en un material permanente alcanzan una manera de ser realmente desligada y autónoma⁴⁴.

Hartmann incluye entre las objetivaciones más duraderas del espíritu humano la escritura y el arte⁴⁵. Especialmente las objetivaciones artísticas poseen una "estabilidad" (Stabilität) y una "fuerza de permanencia histórica" (geschichtlichen Beharrungskraft) mucho más elevadas que otras formas de objetivación, lo que hace de las creaciones de la literatura, de la poesía, de las artes figurativas o de la música "los más puros representantes del espíritu objetivado"⁴⁶.

La causa de la privilegiada posición que ocupa el

arte dentro del espíritu objetivado no es otra que el enlace "estrecho, firme e independiente" que se establece en la obra de arte entre el primer plano real de la misma y el trasfondo irreal que en él aparece, enlace que no es arbitrario, ni fruto de una convención (que sólo conectaría extrínsecamente ambos tipos de ser); se trata, más bien, de un vínculo "puramente interno" (rein innerliche), que no requiere un "análisis conceptual" (begreifen) por parte del que contempla la obra de arte, sino que se ofrece inmediatamente a su "intuición" (Anschauung). Aquí la percepción sensible del primer plano real está indisolublemente unida con la visión de orden superior que, guiada por la imaginación, permite acceder a los niveles interiores del trasfondo de la obra⁴⁷.

Es evidente que una relación tan firme está facilitada, en primer lugar, por la forma peculiar que el artista imprime a la estructura real que ha de portar el contenido espiritual objetivado, tan perfecta y adecuada, que permite a este último aparecer hasta en sus más insignificantes matices, pudiendo ser revivido en cualquier momento por el espíritu del sujeto contemplador, sin necesidad de acudir a complejas reflexiones. Pero, a nivel estrictamente ontológico-categorial, la condición que hace posible el enlace es la "determinación dinámica por la totalidad" (dynamische Ganzheitsdetermination), que rige en las formaciones naturales, y que también se encuentra presente en la obra de arte, constituyéndolas a ambas como totalidades cerradas en sí mismas. En este sentido, los productos del espíritu se asemejan a los productos de la Naturaleza, e incluso los superarían, toda vez que

"Donde la determinación por la totalidad se pone de manifiesto en la forma más bella intuitivamente, es en el dominio estético. En la obra de arte está la individualidad determinada íntegramente por la forma total, debiendo su necesidad a la composición. Esta relación no opera como concebida, pero sí como sentida en forma inmediatamente intuitiva"⁴⁸.

En virtud de este tipo de determinación, las partes real e irreal de la obra de arte formarían, por así decirlo, dos caras de una misma moneda.

Esto significa, asimismo, que los primeros planos del objeto artístico reflejan perfectamente, no sólo el espíritu del artista que la ha creado y su forma de ver el mundo, sino también el espíritu colectivo del que forma parte ese artista⁴⁹. La obra de arte sería un "testimonio del espíritu", una estructura capaz de contener "dentro de sí algo del espíritu generador que la ha hecho" en mayor medida que las otras objetivaciones espirituales⁵⁰. Gracias a ella, le es permitido al contemplador introducirse en el modo de intuir el mundo del artista y llegar a verlo como lo vió su espíritu, tanto en sus dimensiones reales, como ideales y de valor, llegando incluso a ser "transformado" (umgebildet) internamente por la visión espiritual que la obra le proporciona⁵¹.

b₃) Irracionalidad de la creatividad artística.

La acción semimágica que el espíritu encerrado en la obra de arte ejerce sobre el espíritu que la contempla no puede explicarse; se trata de un problema que no ha sido solucionado aún. Lo cierto es que, si la obra está plenamente lograda, a nivel de composición externa, consigue el efecto que hemos descrito, y traslada al que la contempla al interior del mundo irreal situado en su trasfondo.

Es la estructura que ha impreso el artista en el primer plano real de la obra la que prescribe al contemplador el modo en que debe ser vista, permitiéndole al mismo tiempo alcanzar una posición espiritual única y específica: la del creador y la época a la que pertenece, así como su forma particular de sentir, que han quedado fijadas en ella. De ahí la necesidad que emana de toda auténtica obra de arte de ser contemplada desde una cierta perspectiva espiritual (necesidad

que, desde luego, no tiene paralelo alguno con la que emana de los principios categoriales o los mandatos éticos)⁵².

Sin embargo, aún reviste mayor misterio la cuestión de cómo llega la creatividad humana a vincular tan firmemente entre sí las esferas del ser irreal y real, puesto que nada puede decirse con exactitud acerca de los medios de que se vale el espíritu del artista en su actividad productiva para lograr este efecto.

Del quehacer del artista, al que sólo tenemos un vago acceso desde el exterior, sólo podemos decir que parece estar guiado por un "sentimiento seguro" (sicheren Gefühl); por lo demás, resulta algo sumamente oscuro y contiene muchos aspectos irracionales. Ni el genio mismo, ni los que contemplan el proceso de gestación de la obra comprenden el prodigio que tiene lugar ante sus ojos, ni la ley que lo rige. Puede decirse, no obstante, que, por excluir habitualmente una plena consciencia de lo que se está haciendo, parece que el proceso debe estar determinado en buena medida por factores de tipo inconsciente⁵³. Pero la esencia profunda de esta actividad constituye un problema metafísico completamente irresoluble⁵⁴.

b₄) Carácter intuitivo de la objetivación artística. Revelación de lo metafísico en el arte.

La estrecha relación que el arte establece entre el primer plano real y el contenido espiritual que aparece en el trasfondo de la obra, hace de esta una especie de "mundo en pequeño", en el que se encuentra fijada la imagen del mundo que flotaba ante la mente del artista, con todos los componentes esenciales (reales e ideales) del mismo que su espíritu alcanzó a intuir⁵⁵. El arte permite la presentación inmediata de dicha imagen del mundo ante el espíritu del contemplador, ya que el artista no se vale de símbolos abstractos o convencionales para transmitirla, sino de

imágenes intuitivas que, configuradas de manera adecuada por su capacidad creadora, se amoldan más dúctilmente que los conceptos a lo que su espíritu quiere expresar⁵⁶.

Hay que tener presente que la imagen del mundo que el artista plasma en la obra no es fruto de la imitación, si por "imitar" se entiende la realización de una burda copia de lo real concreto; sí cobra sentido, en cambio, la teoría de la mimesis cuando con ella hacemos referencia a la traslación a la materia por parte del artista de los rasgos esenciales del mundo que ha contemplado su espíritu. El artista "imitaría" en la obra esa "imagen esencial" del mundo, pero las figuras o formas que emplea para llevarla a cabo no necesitan estar tomadas de la realidad, sino que pueden ser perfectamente creaciones de su propia imaginación⁵⁷.

La inmediatez que caracteriza a la imagen artística del mundo aventaja considerablemente a la imagen que del mismo ofrecen los sistemas conceptuales; éstos, al basarse en abstracciones, no conducen directamente al espíritu humano a la imagen mencionada, sino que se necesita de un largo esfuerzo intelectual para llegar a apropiarse de ella. No sucede así, en cambio, con las obras de arte: la imagen del mundo que poseía el espíritu griego, por ejemplo, se nos presenta de un modo mucho más perfecto e intuitivo en una escultura de Fidias o Policleto que en las obras de Platón; allí esa imagen se ofrece a los sentidos concretamente en el primer plano real, sin que sea necesaria reflexión alguna; en el segundo caso, sólo una intensa labor interpretativa nos permite recuperar el auténtico sentido de los conceptos empleados por el autor⁵⁸.

Desde este punto de vista, cae definitivamente la deformada interpretación hegeliana del arte, que ve en él una manifestación espiritual de rango inferior al de la filosofía o conocimiento conceptual del mundo, atreviéndose a pregonar la "muerte del arte" en la época moderna. Ciertamente, en el

hegelianismo, que admite la existencia de un Espíritu Absoluto, quizá pueda ser más adecuado un sistema científico de conceptos que cualquier obra de arte para representar los auténticos intereses del espíritu; pero en la filosofía hartmanniana ya hemos visto cómo el único espíritu cuya existencia nos está dada con seguridad es el espíritu humano. Y dentro de los productos a que da lugar la reflexión del Ser (real e ideal) del mundo por parte del espíritu, el arte se puede equiparar a la filosofía, llegando incluso a superarla, habida cuenta del grado más elevado de intuibilidad que poseen sus objetivaciones.

Pero aún hay más: sabemos que en el pensamiento de Hartmann, el saber teórico queda detenido ante un obstáculo insuperable, cuando choca con los problemas metafísicos que le plantea el Ser. Los conceptos, alcanzado cierto límite, no pueden decirnos nada más sobre la esencia del mundo, que se revela como estrictamente irracional. Sin embargo, el arte, justo por ser una actividad básicamente irracional⁵⁹, nos permite al menos "sentir" (empfinden) la esencia del mundo. En una fuga de Bach, por ejemplo, alcanzamos a sentir la presencia de los valores frente a nosotros, aunque a la razón le resulte imposible desvelar en qué consiste propiamente el ser de éstos⁶⁰.

El arte ejerce, en suma, una función de mediación - no conceptual- entre el espíritu y lo metafísico; en la obra de arte el espíritu humano se abriría, a través del sentimiento y la imaginación, al misterio del Ser que, no obstante, permanece para siempre vedado a la penetración racional⁶¹. A esa función mediadora la denomina Hartmann "función metafísica del arte" (metaphysische Funktion der Kunst)⁶², y es ella la que hace del arte el único lugar donde viene a hacerse inmediatamente presente ante el hombre la estructura básica del Ser y de los valores (es decir, la estructura categorial del mundo).

De ahí que sea en las artes, mucho más que en el conocimiento, donde el espíritu alcanza el máximo grado de participación en el Ser, toda vez que dicha participación tiene aquí lugar a nivel inmediato, emocional y sensible, y no en un plano abstracto⁶³.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 1º

- (1) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º.
- (2) Sobre los requisitos que han de cumplirse para que exista una percepción estética de la realidad, Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.
- (3) Ä, 139, 164: "Die Distanz zum eigenen Geschick und Missgeschick ist nur die eine [der Gaben]; die andere besteht in der Fähigkeit des plastischen Sehens der Ereignisse."
- (4) Recuérdesse la síntesis que operaba la percepción estética entre la percepción sentimental, primitiva e ingenua, y la percepción de carácter cognoscitivo. Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.
- (5) Ä, 141, 166: "Wer aber die Distanz aufbringt und die Ruhe des Schauens erlangt, muss doch zugleich das moralisch offene Herz für Menschen und Situationen haben, weil beides real ist und nicht gespielt."
- (6) El concepto "poeta" designa en muchos lugares de la obra de Hartmann al artista en general, es decir, a cualquier individuo dotado de las cualidades espirituales expuestas.
- (7) Cfr. Ä, 141, 166.
- (8) Ä, 41, 50.
- (9) Cfr. KS I, 269. Sobre la capacidad del poeta para captar el aspecto estético de las personalidades humanas y de las situaciones morales conflictivas, Cfr. E, 530 y 364.
- (10) Ä, 41, 50.
- (11) E, 497.
- (12) Cfr. Ä, 171, 201 y Ä, 272-273, 317-318.
- (13) E, 499: "Die Römer nannten den Dichter den "Seher" (vates). Und überall sind es die Grössten unter den Schaffenden, die in fassbarer Anschaulichkeit geschaute Ideale vor den Menschen hinstellen. (...) Aus der Sehnsucht geboren ist aller Überschwang der Kunst. Dieser Adel der Geburt verbindet ästhetischen Schau mit dem Ernst ethischen Ringens."
- (14) Cfr. Ä, 101, 120.
- (15) Cfr. F. Löw., "L'estetica di Nicolai Hartmann" En: Aut-Aut, 23 (1954), pp. 386-387.
- (16) Cfr. Ä, 408, 475. Cfr. también lo dicho en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartado a.
- (17) Ä, 408-409, 475-476: "(...) eminent sinngebend sind die

Fähigkeit, die Welt als etwas Schönes sehen zu können, desgleichen viele Einzelheiten in ihr (...). Im künstlerisch schaffenden Menschen steigert sich diese Art der Sinnggebung noch beträchtlich, sofern er derjenige ist, der bewusst Wertvolles -und zwar absolut Eigenwertiges- hervorbringt."

(18) Recuérdense las conclusiones a las que se llegó en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 4º, apartados b y c.

(19) Cfr. E, 504-509.

(20) KS I, 20, 33: "Mit 'Objektivierung' [ist] die Umbildung eines Subjektiven zum gegenständlich gestalteten Gebilde gemeint. Ein Wille, z. B. objektiviert sich in der Tat, eine künstlerische Idee im Werk."

(21) Cfr. lo dicho en la Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 2º, apartado c; Cap. 3º, apartado c.3 y Cap. 4º, passim.

(22) Cfr. PGS, 197 y PGS, 406; Cfr. también Ä, 86, 103.

(23) Ä, 257, 300: "Dieses Ausersichsein bewirkt die gegenständliche Formung".

(24) ArW, 35, 41.

(25) Cfr. W. Lörcher., Ästhetik als Ausfaltung der Ontologie, Anton Hain Verlag, Meisenheim an Glan, 1972, pag. 28.

(26) Ä, 84, 100: "Objektivierung besteht (...) wesentlich in der Schaffung eines Realgebildes von Dauer, in dem geistiger Gehalt erscheinen kann."

(27) Cfr. PGS, 197 y PGS, 406.

(28) Cfr. PGS, 425-426.

(29) Cfr. PGS, 408.

(30) PGS, 409.

(31) PGS, 410.

(32) Cfr. PGS, 410.

(33) PGS, 472.

(34) Cfr. PGS, 448.

(35) Cfr. PGS, 423 y PGS, 451-452.

(36) Cfr. Ä, 88, 105.

(37) Cfr. PGS, 471.

(38) Cfr. PGS, 425. Cfr. también: Son Dong-Hyun., Die

Seinsweise des objektivierten Geistes. Eine Untersuchung im Anschluss an Nicolai Hartmanns Problematik des "geistigen Seins", Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1987, pp. 100 y ss. y H. Oberer., Vom Problem des objektivierten Geistes. Ein Beitrag zur Theorie der konkreten Subjektivität im Ausgang von N. Hartmann., Kant-Studien, Ergänzungs-Heft, 90, Köln, 1965, pp. 29-30 y 83.

(39) Cfr. Ä, 85-86, 101-102.

(40) PGS, 426. Pueden encontrarse descripciones más precisas del espíritu objetivado en PGS, 451 y en H. Oberer., Op. cit., pag. 34.

(41) Cfr. PGS, 454.

(42) Cfr. PGS, 455.

(43) Cfr. PGS, 422; PGS, 426 y PGS, 450. Sobre el problema del espíritu objetivado en Hartmann pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: H. Plessner., "Geistigen Sein. Über ein Buch von Nicolai Hartmann" En: Kant-Studien, 38 (1933), pp. 418 y ss.; W. Flach., "Zur Kritik des Nicolai Hartmannschen Geistbegriffes" En: Philos. Jahrbuch, 78 (1971), pp. 76 y ss.; Otto F. Bollnow., "Lebendige Vergangenheit. Zum Begriff des objektivierten Geistes bei Nicolai Hartmann" En: A. Buch (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 70-85; S. Breton., "Le problème de l'être spirituel (Nicolai Hartmann)" En: Giornale di Metafisica, 8 (1953), pp. 417 y ss.; R. Cantoni., "Il problema dello spirito nella filosofia di N. Hartmann" en: Studi filosofici, 4 (1943), pp. 209 y ss., Son Dong-Hyun., Op. cit., pp. 29 y ss. y H. Oberer., Op. cit., pp. 19 y ss.

(44) Cfr. PGS, 413-415.

(45) Cfr. PGS, 407. Nótese, de paso, que para Hartmann, a diferencia de Hegel, el arte representa la objetivación de un espíritu finito, y no es en modo alguno un apéndice de un hipotético Espíritu Absoluto. Cfr. al respecto: A. Halder., Kunst und Kult, München, 1964, pp. 10 y ss.

(46) PGS, 416: "Die reinsten Repräsentanten objektivierten Geistes sind (...) ohne Zweifel die Schöpfungen der Literatur, der Dichtung, der bildenden Künste, der Musik."

(47) Ä, 92, 110: "(...) im Kunstwerk die Bindung zwischen Vordergrund und Hintergrund eine "enge", feste und eigenständige ist". Sobre la estrecha vinculación del trasfondo irreal con las formas del primer plano real en las obras de arte, Cfr. también PGS, 479.

Por lo demás, hay que decir que la estética moderna distingue habitualmente entre "primer plano" y "trasfondo" en la obra de arte, y considera que éste aparece en aquél (entendiendo dicha aparición en el sentido expresado por el término alemán "erscheinen"). Cfr. por ejemplo: F. Kaufmann.,

Das Reich des Schönen, Stuttgart, 1960, pp. 45 y ss.; R. Ingarden., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962, pp. 139 y ss. y 257 y ss.; H. Sedlmayr., Kunst und Wahrheit, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Rde. 71, pp. 90 y ss.; M. Bense., Estética, Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1973, pp. 22-23 y, finalmente, W. Meckauer-Breslau., "Ästhetische Idee und Kunsttheorie. Anregung zur Begründung einer phänomenologischen Aesthetik" En: Kant-Studien, XXII (1918), pp. 290-293.

Otra corriente de pensamiento estético, inspirada en la filosofía de Nietzsche, considera, en cambio, que la esencia del arte radica en ser sólo "apariencia" (Schein); Cfr. K. H. Bohrer., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981, pag. 90.

(48) PhN, 494, 546: "Der Anschaulichkeit nach am schönsten tritt die Ganzheitsdetermination auf ästhetischen Gebiet in Erscheinung. Im Kunstwerk ist die Einzelheit total aus der Gesamtform heraus bestimmt, hat ihre Notwendigkeit aus der Komposition heraus. Dieses Verhältnis wirkt als nicht begriffenes, wohl aber als unmittelbar anschaulich empfundenes". Sobre este mismo problema Cfr. también Ä, 93, 110.

(49) Cfr. PGS, 416.

(50) Ä, 82, 99: "(...) an ihm [d.i. das Kunstwerk] ist es ohnehin evident, dass es Geisteserzeugnis ist und etwas von dem erzeugenden Geiste, der es geschaffen, in sich hat."

(51) Ä, 86, 103 y PGS, 420.

(52) Cfr. PGS, 419.

(53) Sobre el papel que juega el inconsciente en la creación artística dentro de la filosofía hartmanniana, Cfr. R. Cantoni., Op. cit., pag. 194.

(54) Sobre el problema del proceso de creación artística, Cfr. Ä, 8, 13; Ä, 170, 199; Ä, 223, 261 y EPh, 190, 188.

P. Trotignon da a entender que es "otra cosa" la que se expresaría a través de la actividad productora del artista; pero ¿una cosa de qué tipo? ¿el Inconsciente? ¿la Naturaleza? ¿Dios? (Cfr. P. Trotignon., "N. Hartmann" En: Historia de la Filosofía, Siglo XXI, Madrid, 1983, Vol. X, pag. 136). Trotignon no se atreve a darnos una respuesta, probablemente porque en el marco del análisis hartmanniano no la hay. Como señala Ortega, Hartmann "con extrema pulcritud se detiene donde la cosa no empieza a estar clara y se vuelve al lector diciéndole: 'sobre esto no sé más'" (J. Ortega y Gasset., Prólogo para alemanes, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1974, pag. 51).

(55) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 31.

(56) Cfr. Ä, 263-264, 307-308.

(57) Sobre la interpretación que realiza Hartmann de la teoría de la mimesis, Cfr. Ä, 262-263, 306-307.

(58) Cfr. PGS, 420 y PGS, 503.

(59) Cfr. supra, apartado b₃.

(60) Cfr. Ä, 240, 280.

(61) Sobre la apertura al misterio del Ser que se produce en la obra de arte, Cfr. M. Heidegger., "El origen de la obra de arte" en: Sendas Perdidas (Holzwege), Ed. Losada, Buenos Aires, 1979, pp. 29-31, 52, 61 y 67. El arte sería para Heidegger la acción por la que se hace patente el Ser del ente. Cfr. por ejemplo: Introducción a la Metafísica, Ed. Nova, Buenos Aires, 1956, pag. 165.

(62) Ä, 258, 302.

(63) Cfr. KS I, 177. Veasé también lo apuntado en la Parte Iª, Sección 1ª, punto A, Cap. 4º y punto B, Cap. 2º, apartado h.

* * * * *

CAPITULO 2º

ESTRUCTURA ONTOLOGICO-CATEGORIAL DE LA OBRA DE ARTE

a) La pluriestratificación de la obra de arte.

a₁) Ordenación graduada de los estratos en la obra de arte.

Como especies del espíritu objetivado, las artes poseen la estructura ontológica que hemos descrito en general para esta formación óntica. De modo que "en ellas es apresable, en primer lugar, la relación entre los estratos, su oposición en el ser y su enlace mutuo"¹.

En consecuencia, en toda obra de arte podemos distinguir dos sectores: a) el primer plano real y b) un trasfondo irreal, que dependería de dicho primer plano para aparecer, así como del acto contemplador de aquel sujeto que sepa adoptar ante él una actitud contemplativa correcta.

Según esto, la obra de arte "existe sólo con relación a un sujeto receptivo, que aporta las condiciones de la aprehensión". Fuera de tal aprehensión, el ser de la obra de arte no existe para nadie y menos aún puede decirse que exista en sí². Es un ente meramente irreal -lo que no significa, como sabemos, que su ser se agote en ser "para" el contemplador, puesto que tiene un cierto ser para-sí, que comparte con cualquier otro objeto estético³.

El trasfondo irreal que constituye el contenido de la obra de arte, al igual que sucede con las otras objetivaciones del espíritu, posee sólo una "realidad incompleta" (nicht vollständige Realität), puesto que se trata de un objeto que está situado siempre más allá de las cadenas cerradas de condiciones que constituyen lo realmente efectivo⁴. En efecto: según la ley real de la efectividad, todo ente que no se halle determinado en todas y cada una de sus condiciones es irreal⁵; por ello, el trasfondo espiritual de la obra, mientras no aparezca un sujeto capaz de aprehenderlo, se mantiene en el plano de la pura posibilidad y permanece eternamente alejado del mundo real⁶.

Con todo, desde un punto de vista ontológico, este análisis es todavía demasiado simple. Si en la obra de arte se plasma la "visión del mundo" del artista, y si tenemos en cuenta, por otra parte, que la estructura del mundo se presenta como pluriestratificada, cabe suponer que también el entramado categorial de la obra de arte que ha de reflejarla debe ofrecer un aspecto altamente complejo⁷.

Dicha complejidad no se da, desde luego, en el plano real, que es homogéneo y simple, sino en el trasfondo irreal, que se compone de una "sucesión de estratos... distribuidos unos tras otros, todos los cuales son igualmente irreales y sólo existen en la relación del aparecer, es decir, sólo para el sujeto contemplador", distinguiéndose tales estratos en función de su contenido y su estructura peculiar⁸. Es lo que Hartmann denomina "ley del hendimiento del trasfondo en la obra de arte" (das Gesetz der Aufspaltung des Hintergrundes im künstlerischen Werk). Esta ley, al plantear una secuencia múltiple de estratos como condición de posibilidad de la "revelación" que tiene lugar en la obra⁹, establece además un vínculo entre los dos modos de ser tan heterogéneos que la componen¹⁰.

Es menester recordar aquí que, en la contemplación de objetos bellos naturales o humanos, encontrábamos que la secuencia de estratos que los componen aparece de modo inmediato ante la intuición del espectador, con todos sus contenidos reales e ideales¹¹; pues bien, lo mismo sucede en la obra de arte. En ambos casos se cumplen, por consiguiente, las determinaciones categoriales que caracterizan a cualquier objeto estético en general.

La pluriestratificación del trasfondo irreal de la obra de arte permite a Hartmann explicar, asimismo, en qué consiste la profundidad y riqueza de las auténticas obras de arte, frente a composiciones secundarias y mediocres. La condición ontológica que hace posible este fenómeno sería

precisamente el mayor o menor número de estratos que forman la obra en cuestión. Una obra compuesta de un número de estratos más elevado que otra, aparece ante el contemplador dotada de un contenido espiritual más profundo que ella, y la aventaja en belleza, toda vez que la altura del valor estético depende siempre del grado de riqueza del aparecer¹².

En resumen, la relación graduada de estratos de que consta la obra de arte (estratos que se sustentarían escalonadamente unos a otros), comprendería los siguientes miembros:

1º) El primer plano real sensible, que no aparece, sino que "deja aparecer" o en el que "transparecen" los demás planos.

2º) Los estratos intermedios, que "aparecen" y "dejan aparecer" a los que se hallan detrás de ellos.

3º) El estrato más profundo e interior, situado en la "oscura profundidad" (verdämmerende Tiefe) de la obra; este estrato no dejaría aparecer ningún otro, y estaría constituido únicamente por ideas¹³.

Ahora bien, la sucesión de estratos plasmados en la obra puede enfocarse desde tres puntos de vista diferentes:

1º) En primer lugar, desde el punto de vista de la cosmovisión que se encuentra en el espíritu del artista creador. Éste parte de los primeros planos de la realidad y, mediante su imaginación, contempla los diversos niveles ontológicos que la forman, culminando en la visión de los últimos estratos ideales de valor. En esta relación, el espíritu humano va desde la exterioridad de lo real a la profundidad de lo ideal (Cfr. Cuadro nº 5 del Apéndice).

2º) Desde el punto de vista de la creación de

la obra, la relación se invierte, dando lugar a la que Hartmann denomina "dependencia de la fabricación" (Dependenz des Aufbaus), en virtud de la cual la obra es construida por el artista desde el interior de su espíritu hacia fuera, comenzando por los planos ideales de valor intuitivos, que determinan luego todo el proceso de creación del primer plano real, ya que "aquello en lo que ha de aparecer algo ha de estar hecho con vistas al aparecer de lo visto, es decir, ha de estar plasmado de modo correspondiente"¹⁴.

Hay que decir que los objetos, personas y situaciones que van a aparecer en la obra no necesitan ser reales, sino que el artista en muchas ocasiones opta por imaginar mundos posibles, en los que las figuras reales quedan sustituidas por otras, forjadas por su imaginación, y que a su juicio resultan más adecuadas para dejar aparecer los contenidos ideales entrevistados (Cfr. Cuadro nº 6 del Apéndice).

Nótese que, según lo dicho, la configuración del primer plano de la obra de arte es fundamental, ya que la aparición del resto de los estratos depende de si el artista tiene el talento suficiente como para conformar este plano adecuadamente. El artista genial es precisamente aquel que logra imprimir al material sobre el que descansa la objetivación tal fuerza, que le hace capaz de encerrar un trasfondo irreal enormemente rico, es decir, la secuencia compleja de estratos (reales e ideales) intuitivos en el mundo¹⁵.

3º) Por último, desde el punto de vista del contemplador de la obra, se da una "dependencia de la aparición" (Dependenz der Erscheinung): partiendo del primer plano real de la obra, se suscita en él una "visión de orden superior" que, guiada por la imaginación, facilita a su espíritu la aprehensión de la serie de estratos del trasfondo, alcanzando a contemplar, por fin, los planos de valor ideal

intuidos previamente por el espíritu del artista¹⁶ (Cfr. cuadro nº 7 del Apéndice).

a₂) Discusión con R. Ingarden.

La concepción de la obra de arte como una estructura pluriestratificada juega también, como es sabido, un papel importantísimo en la estética de R. Ingarden. Sin embargo, este autor adopta una postura muy crítica hacia las tesis formuladas por Hartmann.

Ingarden acusa a nuestro autor poco menos que de haber plagiado una teoría que se atribuye en exclusiva. Ingarden indica, en efecto, que los análisis estéticos que lleva a cabo Hartmann por vez primera en Das Problem des geistigen Seins (1932), son sospechosamente parecidos a los que él mismo había realizado en Das literarische Kunstwerk, obra publicada con cierta anterioridad. Sin embargo, no deja de reconocer que la mayor parte de sus propias reflexiones en torno a este problema, aunque habían sido elaboradas hacia 1927/28¹⁷, no estaban presentes en dicha obra "por causas técnicas", por lo que no parece que pudieran haber influido decisivamente en las investigaciones de Hartmann en las que aparece por vez primera la hipótesis de los estratos.

Por otra parte, para Ingarden la estructura de la obra de arte (especialmente de la obra literaria) está formada por una serie de estratos heterogéneos (por ejemplo: palabras, frases, conexiones de frases, etc.), que se van englobando paulatinamente en formaciones de orden superior, hasta formar una totalidad orgánica compleja de carácter "polifónico", aunque sin perder una relativa independencia dentro del todo¹⁸. Partiendo de estos presupuestos, Ingarden reprocha a Hartmann -en el curso de una oscura argumentación- haber mezclado una concepción "polifónica" de los estratos, como la que él sostiene, con una concepción del estrato entendido como "fundamento óntico" del contenido de la obra (en el sentido

en que, por ejemplo, la ejecución de una pieza musical hace posible que ésta aparezca ante el espectador). Así pues, según Ingarden, Hartmann habría cometido el error de multiplicar sin necesidad el número de estratos que integran la obra de arte¹⁹.

Esta conclusión lleva a Ingarden a rechazar rotundamente la "arquitectónica" de los estratos propuesta por Hartmann, en la que ve la causa del error mencionado. Para Ingarden, "estrato" no significa un "estar supraordinado", sino un "estar juntos" de una serie de elementos heterogéneos, que, reunidos, integran el producto artístico, en el que todos se hallarían coordinados orgánicamente entre sí²⁰.

Los reproches de R. Ingarden a la estructura ontológica de la obra de arte propuesta por N. Hartmann nos parecen en gran medida injustificados, no sólo porque la división de estratos presentada por Hartmann es mucho más precisa y ajustada a los fenómenos que la ofrecida por este autor²¹, sino sobre todo porque se encuentra apoyada por una solidísima trama categorial, que permite considerar la obra de arte como una formación óntica que reproduce la estructura estratificada del Ser en su conjunto, por lo que no es extraño que en ella rijan, con ciertas modificaciones, las mismas leyes ontológicas que encontramos vigentes en el resto de los estratos del Ser. En cambio, da la impresión de que Ingarden no se atreve en ningún caso a emprender una investigación ontológica global del fenómeno artístico, y se limita a hablar de una vinculación "orgánica" entre los elementos que forman la obra, cuya esencia no tiene a bien explicar en absoluto²².

Por otro lado, no parece muy acertado considerar a Hartmann un imitador a la hora de formular su teoría de los estratos, puesto que hacia 1930, fecha en que aparece la obra de Ingarden anteriormente citada, Hartmann ya había publicado varios trabajos importantes, como Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis (1921), Wie ist kritische Ontologie möglich?

(1924), Kategoriale Gesetze (1925-1926) o Ethik (1926), en todos los cuales se hallan presupuestas las tesis fundamentales de la posterior ontología y, por supuesto, también la concepción estratificada del Ser. De manera que Hartmann se limitó únicamente a aplicar más tarde al terreno de la estética una teoría elaborada ya en una fase muy temprana del desarrollo de su pensamiento.

Con todo, este detalle no es excesivamente importante, puesto que, aunque Ingarden hubiese presentado con mucha anterioridad una interpretación estratificada de la obra de arte, es de suponer que Hartmann, con plena modestia intelectual, no habría dudado ni un momento en asimilarla a su estética, ya que hubiese visto en ella, sin duda, un logro teórico enormemente útil a la hora de enfrentarse con cierta probabilidad de éxito a la resolución de los problemas estéticos.

Por último, tampoco tiene mucho sentido la afirmación, según la cual Hartmann habría aplicado erróneamente a todo tipo de obras la estructura ontológica estratificada, que, a juicio de Ingarden, sólo resulta válida para algunas formas artísticas muy concretas (por ejemplo, la literatura). Como señala acertadamente W. Lörcher²³ el procedimiento seguido por Hartmann en su análisis ha sido muy diferente: Hartmann investiga primero la estructura ontológica de las diversas artes, comprobando que todas presentan una articulación secuencial, o estratificada, y ha concluido de ahí que la pluriestratificación ha de ser la característica ontológica fundamental de cualquier obra de arte posible; esta conclusión se ve ulteriormente confirmada, desde el momento en que comprobamos que el mundo que la obra pretende representar se halla él mismo estratificado.

b) Forma y contenido en la obra de arte.

b₁) El problema de las relaciones entre forma y contenido. La forma como síntesis de unidad y multiplicidad.

Además de la sucesión de estratos que componen su trasfondo irreal, la obra de arte contiene otro factor importantísimo, que es necesario estudiar desde un punto de vista ontológico: la forma.

Este factor, esencial en cualquier producción artística, plantea una nueva sucesión de problemas: ¿Qué es la forma? ¿Qué relación guarda con el contenido de la obra (es decir, con la serie de los estratos)? ¿Por qué resultan bellas unas formas determinadas, mientras que no lo son otras?

Hartmann comienza su reflexión en torno a estas cuestiones, indicando que resulta imposible concebir el objeto artístico bello sin un componente formal, puesto que "la forma es aquello a lo que puede adherirse la belleza"²⁴. La relación entre forma y belleza es tan estrecha que "la menor modificación de la forma destruiría lo bello como tal"²⁵.

Cabe explicar la íntima relación entre ambos conceptos, si recordamos por un momento la concepción hartmanniana de la obra de arte como unidad cerrada, completa en sí misma, en virtud de la determinación dinámica por la totalidad, que la asemeja a los organismos naturales²⁶; pues la totalidad y unidad que aparecen en la obra dependen absolutamente de la forma, que confiere a todos los elementos que la componen "unidad e integración interiores,... estructuración y coherencia,... disciplina y necesidad totales"²⁷. Según esto, la forma podría definirse como una especie de configuración interna, una "relación esencial en la estructura de la cosa" (ein Wesensverhältnis im Bau der Sache), con lo que Hartmann excluye desde el principio las interpretaciones especulativas que este concepto tuvo en la

estética antigua²⁸.

Así definida, la forma de una obra de arte se opone tanto al "contenido" como a la "materia" (Materie) de la misma, entendida esta última como el conjunto de componentes sensibles que pueden ser configurados artísticamente²⁹. Ahora bien, atendiendo a la ley categorial que rige la relación entre forma y materia³⁰, no todo conjunto de elementos sensibles puede ser estructurado por cualquier tipo de forma; en realidad, cada materia sólo admite un tipo determinado de configuración.

Por "contenido", entiende Hartmann, más bien, el "material" (Stoff), "temas" (Themen) o el "sujeto", el "asunto" (Sujet), sobre el que versa la obra (en el caso de las artes representativas)³¹.

Esta distinción implica que la labor configuradora que ejerce la forma ha de ser entendida en una doble sentido: no sólo debe ordenar adecuadamente la materia sensible de la obra, sino que también ha de estructurar el "material" o asunto de la misma, es decir, su contenido.

Esta circunstancia eleva hasta tal punto la importancia del factor formal dentro de la obra de arte, que Hartmann no duda en lanzar afirmaciones tan rotundas como las siguientes: "la forma misma es el contenido de la obra de arte"³²; "el contenido... siempre consiste esencialmente en la forma"³³ o, en fin: "el contenido artístico es en lo esencial la forma misma"³⁴. Quiere decir con ello que forma y contenido se dan la mano en la obra constituyéndola como "un todo cerrado" (ein geschlossenes Ganzes), de manera que ambos aspectos no pueden ser distinguidos en ella, si no es acudiendo a una abstracción completamente artificial³⁵.

La doble configuración que debe llevar a cabo la forma es, desde luego, altamente problemática, ya que son dos

las multiplicidades a las que la forma debe conferir un carácter unitario: la multiplicidad de los componentes sensibles, por un lado, y el contenido múltiplemente estratificado del trasfondo irreal de la obra, por otro. Además, al afectar la determinación formal a todos y cada uno de los estratos que componen éste último, resulta evidente que la forma total de la obra sólo puede surgir a partir de las múltiples formaciones parciales de los elementos que la integran³⁶.

Parece, pues, que la misión que cumple la forma en la obra de arte es llevar a cabo una síntesis entre unidad y multiplicidad, dos polos que se implican mutuamente entre sí.

Sin embargo, los productos del arte no son sino una más entre la multitud de estructuras en las que una pluralidad de elementos se agrupan formando un todo; ahora bien, puesto que existen tantas clases diferentes de unidad formal como tipos de elementos múltiples se prestan a ser unificados³⁷, ¿qué carácter especial posee la unidad que presenta la obra de arte?

A esta cuestión ha de responderse diciendo que, cuanto más elevada es una formación óptica, tantos más elementos contiene, por lo que la unidad que ha de conectarlos mutuamente debe ser mucho más compleja y más intensa la fuerza de vinculación que ha de poseer³⁸, conforme a la denominada por Hartmann "ley de la multiplicidad" (das Gesetz der Mannigfaltigkeit)³⁹.

La extrema dificultad que supone dominar la multiplicidad de elementos de un conjunto, cuando ésta es muy elevada, hace que sea muy sutil y extremadamente frágil el tipo de unidad que podemos encontrar en las estructuras de rango superior. Así sucede en la obra de arte, donde, además, la unidad formal que conecta a los componentes de la misma no es interna como ocurre en los cuerpos naturales, sino que es

introducida desde fuera por el artista. La dificultad aumenta si tenemos en cuenta que la forma creada por éste tiene que cumplir otra misión, aún más difícil: vincular unitariamente la obra y al hombre que la contempla a través de una visión adecuada⁴⁰.

b₂) El problema de la genialidad del artista. Metafísica de la forma.

Del artista depende, en última instancia, la difícil tarea de reunir la increíble variedad de elementos que componen la obra y darles unidad formal⁴¹. Si lo logra, la obra será bella; en cambio, si la multiplicidad no queda dominada por completo, la obra no dará una impresión de conjunto, ni el contemplador podrá encontrar en ella armonía alguna entre las partes que la integran⁴².

Resulta evidente que el problema de hallar la forma que dé unidad a la obra remite, a fin de cuentas, a la genialidad del artista, es decir, a su capacidad para intuir una "unidad de tipo superior" (Einheit von höheren Typus), que no existe en la Naturaleza, y que sólo su espíritu puede adivinar⁴³. Es, en fin, su sorprendente capacidad para introducir matices formales casi imperceptibles en la configuración de la multiplicidad de los elementos la que permite distinguir una obra maestra de una producción vulgar.

Es cierto que cualquier obra de arte producida por el espíritu posee cierto grado de unidad; pero en las obras de rango inferior dicha unidad es, por decirlo de algún modo, rígida, externa a los elementos que componen la obra. En cambio, en la obra de arte superior, la multiplicidad de elementos no es forzada a entrar en un marco que les resulta ajeno, sino que se trata de una unidad que se extiende por todos sus componentes, confiriéndoles una misteriosa afinidad mutua, con lo que llega a parecer que la forma emana de ellos mismos⁴⁴.

Si recordamos ahora la irracionalidad y misterio que envuelven el proceso de creación artística⁴⁵, no nos asombrará la afirmación hartmanniana de que la forma de una obra de arte, por depender justamente de dicha creatividad, no puede "analizarse" (analysieren), ni puede tampoco resolverse el problema de por qué una forma específica es capaz de elevar una obra a la perfección, mientras que otras no. Para Hartmann "el mayor misterio de la estética entera [es] el misterio de la forma artística"⁴⁶ y el análisis ontológico se ve incapaz de desvelarlo⁴⁷.

La cuestión de cómo es el artista capaz de encontrar la forma adecuada para sus proyectos creadores es una "pregunta prohibida" (verbotene Frage), puesto que hace referencia a algo que se halla más allá de cualquier posible conocimiento. Ni siquiera el artista sabe de dónde le viene la intuición de la forma que decide plasmar en la materia real; sólo sabemos que, en determinado momento, tras un largo proceso de maduración, se produce en su espíritu un instante de "iluminación" (Erleuchtung), que pone ante sus ojos la unidad formal que buscaba. Luego, tomando dicha unidad como fin de su actividad práctica, no deja de luchar con la dura realidad, hasta que llegan a cumplirse todas las condiciones que permitan pasar a la efectividad aquella imagen que flota ante su imaginación como mera posibilidad⁴⁸. Ahora bien, qué forma intuye, por qué determinado objeto real activa su atención, al mostrársele apropiado para recibir la forma intuida; qué poderosa fuerza emana de ella, tan intensa que determina al espíritu del artista a no estar satisfecho con las formaciones que ha dado a los diversos elementos, que nunca le parecen ajustadas a las exigencias de la forma general intuida...⁴⁹; todo ello no puede aclararse y debe ser incluido dentro de una "metafísica de la forma" (Metaphysik der Form)⁵⁰.

Lo más que puede decirse es que parece que el contenido formal preexiste en el espíritu del genio, y que es

la vida real la que le ofrece luego algún objeto concreto, cuya forma desencadena en él el proceso transformador que le impulsa a trasladar a ese objeto el contenido que se halla latente en su espíritu.

Si esto es cierto, la obra de arte surgiría de una rara mezcla de intencionalidad y azar, en la que no puede excluirse la intervención de factores inconscientes⁵¹.

b₃) La formación como selección de rasgos esenciales o conexiones de sentido.

A pesar del profundo secreto que rodea la labor formadora por parte del artista, sí puede afirmarse con certeza que su tarea consiste, fundamentalmente, en llevar a cabo una selección de los rasgos esenciales o "grandes líneas" (die grosse Linie) de sentido que aparecen tras la multiplicidad de datos que contempla en la vida real y que, a su juicio, revelan el trasfondo ideal de valor de la existencia. Son estos rasgos esenciales y contenidos ideales de valor los que pretende trasladar luego a la obra de arte, introduciendo para ello en la materia una disposición formal adecuada.

De ahí el carácter estilizado con que objetos y sucesos de la vida real aparecen en la obra: hechos o acciones que habitualmente ocupan una larga extensión de tiempo, una vez extraído su sentido esencial, aparecen en la obra reducidos a breves instantes; valores ideales quedan representados por colores, etc...; lo único que importa aquí es sugerir en el primer plano el trasfondo esencial-ideal intuitivo y las conexiones de sentido contempladas en el mundo, que son intemporales. Y para ello basta un contenido material simplificado, del que quedan excluidos los detalles irrelevantes de la realidad, detalles que si se les permitiese entrar en juego, no harían sino oscurecer aquello que al

artista le interesa destacar⁵².

La altura de una obra de arte reside, precisamente, en el acierto del artista a la hora de conformar los rasgos esenciales e ideales seleccionados a través de los diferentes estratos de que ésta consta, y en la habilidad con que sabe guiar la imaginación del espectador hasta el contenido ideal que en ella ha quedado plasmado.

b₄) El proceso de desrealización. Libertad conformadora del artista.

Para fijar los rasgos esenciales seleccionados en la materia sobre la que va a constituirse la obra, es necesario que esa materia experimente una "transformación" (Umgestaltung). El problema aquí es: ¿qué tipo de transformación hay que realizar en los rasgos de un objeto efectivo real para que pueda aparecer en él un tipo de ser enteramente diferente al suyo, como es un ente irreal?; en otras palabras: ¿qué condiciones ha de cumplir un objeto para que se produzca en él la "magia del aparecer" (Magie des Erscheinens)⁵³ y alcance a ser una auténtica obra de arte?

Para Hartmann el proceso de selección que ha llevado a cabo el espíritu del artista debe traducirse, a nivel material, en una progresiva desrealización, esto es, una supresión paulatina de algunos de los rasgos individuales y temporales que determinan los objetos representados en la obra⁵⁴.

La necesidad de un proceso de desrealización en el arte se debe a que "el reino de lo irreal... es en general no intuible [y] necesita ... de una figura especial para serlo", de una formación intuitiva que lo saque de la "nebulosa incomprensibilidad" (nebelhaften Ungreifbarkeit) en que se encuentra, y haga de él una "idealidad que aparece" (erscheinende Idealität) en lo inmediatamente real⁵⁵. Lograr esa "figura especial" en el objeto, que dirija la visión de

orden superior del contemplador hacia las profundidades de lo ideal, es el objetivo que persigue con su labor desrealizadora el artista.

Dicha labor opera en una doble dirección:

1º) Por un lado, la materia en la que quedará objetivado el contenido esencial-ideal seleccionado es extraída de la realidad, separándola o aislándola de ella (a través, por ejemplo, de un marco, un pedestal o una pantalla cinematográfica), a fin de mostrar al futuro espectador el carácter diferenciado que posee el objeto artístico frente a los demás objetos reales del mundo.

2º) Por otra parte, el artista excluye del objeto real determinados elementos que, aunque son constituyentes necesarios del mismo, no son relevantes para la creación del objeto artístico. Por eso desbasta y pulimenta la materia, dejando en ella sólo aquellos rasgos que faciliten la intuición del contenido esencial-ideal que ha de transparentarse en la obra.

La capacidad desrealizadora y de formación de la materia da prueba, según Hartmann, del grado de libertad que posee el artista, una libertad mucho mayor que la libertad moral, siempre constreñida por las exigencias que imponen las situaciones reales, y que "se corresponde exactamente a la desrealización como modo de ser del hacer artístico"⁵⁶. Gracias a ella, el artista se ve libre de la "dura oposición de lo real" (die harten Widerstände des Realen), al que domina completamente con la imaginación, formándolo desde un punto de vista situado en el ámbito de lo posible-ideal; ante sí "tiene abiertas las posibilidades ilimitadas de lo posible no real", y se mueve en un ámbito donde sólo rigen las leyes que su espíritu impone, a partir de las puras formas ideales intuitas, al material sobre el que está trabajando⁵⁷.

Sin embargo, la libertad de que goza el genio artístico, por el hecho mismo de ser ilimitada, no es una libertad real, efectiva -que únicamente se da en el terreno moral y político-; es sólo una libertad que se conforma con volar hacia el mundo del sueño y del juego, de las posibilidades formales, de lo ideal, y que sólo tiene cabida en el terreno de la imaginación⁵⁸.

A ello hay que añadir que, desrealizando parcialmente los objetos reales, a medida que da forma a la obra, el artista eleva al mismo tiempo tales objetos al reino de las meras posibilidades irreales, y logra, hasta cierto punto, "eternizarlos"⁵⁹.

Desgraciadamente, la "pretensión de eternidad" que subyace a la creación artística, y su intento de sacar fuera del proceso temporal parte de los contenidos del espíritu humano, es en buena medida ilusoria. Pues el trasfondo irreal de la obra, en que se recogen tales contenidos, por hallarse ligado a un primer plano real, está inevitablemente sometido al tiempo, que todo lo destruye, y, a la larga, hace fracasar las tentativas del ser humano por escapar a su tiranía.

Por eso, en la paradójica síntesis de estratos que encierra la obra de arte, se pone claramente de manifiesto la posición intermedia que ocupa el espíritu humano entre el reino de lo ideal-eterno y el ámbito de lo temporal-real, posición que constituye, al mismo tiempo, su grandeza y su miseria: por un lado, la obra de arte es un objeto de inmenso valor (por hallarse en relación con lo ideal); por otro, es un objeto fragilísimo y entregado a los rigores del tiempo, que acaban por ocasionar su desaparición definitiva⁶⁰.

b₅) La doble formación en la obra de arte. Arte profundo y arte superficial.
Condiciones de posibilidad del "gran arte".

Puesto que la obra de arte está compuesta por

múltiples estratos, es evidente que el artista debe conferir una forma específica a cada uno de ellos, aunque dicha forma particular ha de hallarse siempre interrelacionada con la que otorga a los estratos restantes. El artista debe dar forma, como dijimos con anterioridad, no sólo al primer plano real-material de la obra, sino también al contenido de la misma, es decir, a los temas que en ella aparecen. Ahora bien, dado que la citada donación de forma debe proceder de dentro afuera, es el contenido ideal más profundo de la obra el que determina la "conformación" (Geformtheit) que debe dar a los demás planos que la constituyen, a fin de que éstos permitan después al contemplador "conjurar" (hervorzaubern) el contenido situado en su último trasfondo ideal⁶¹.

Esta serie de formaciones encadenadas actúan de auténtica escala espiritual que eleva al "ánimo" (Gemüt) "de visión en visión" (von Schau zu Schau), hasta alcanzar los últimos planos de la idealidad, penetrando finalmente en "lo metafísico" (das Metaphysische)⁶², intuido primero por el espíritu del artista, y ahora también accesible -aunque sólo a nivel sentimental- al contemplador de la obra.

Hay que advertir, sin embargo, que en toda obra de arte la construcción formal va siempre más allá del contenido que ha de configurar, puesto que también las formas pueden combinarse entre sí, dando lugar a lo "formalmente bello" (Formschönen). La obra contendría, por tanto, dos tipos diferentes de forma, que darían lugar a dos tipos distintos de belleza (zweiertelei Schönheiten): una relativa a los estratos que la componen, y otra que afecta al juego que se establece entre las formas mismas⁶³.

Es esta doble formación la que determina el nivel de superficialidad o de profundidad de la obra de arte. Pues una obra intensamente conformada, no sólo en lo que respecta al contenido de todos y cada uno de los estratos que la componen, sino también en la multiplicidad de sus detalles

formales, es , sin duda, más profunda que otra en la que sólo se establecen relaciones de tipo formal entre sus elementos⁶⁴.

En resumen: la grandeza de una obra de arte vendría determinada por su profundidad, puesto que "cuanto más grande es una obra de arte, tanto más profundamente hacia dentro en el trasfondo radica el contenido auténtico"⁶⁵. A su vez, la profundidad de la obra depende: 1º) del número de estratos que en ella aparecen; 2º) de la riqueza de la formación de estos estratos en sus detalles concretos y 3º) de la abundancia de relaciones formales que en ella establecen sus componentes.

Este es el motivo de que el gran arte sea muy escaso y de que, por lo general, sus obras no suelen lograrse o fracasen parcialmente (recuérdense casos tan representativos como La Sagrada Familia de Gaudí); pues al genio artístico se le plantea "la más alta tarea" (die höchste Aufgabe)⁶⁶, y su espíritu no está siempre en condiciones de soportar la elevada tensión que supone crear una obra para la que han de reunirse tantas y tan diversas condiciones.

b₆) Leyes de la forma. La "necesidad" artística.

Aunque, como hemos visto, el artista goza de plena libertad a la hora de crear formas, no es libre, sin embargo, respecto de las condiciones que las leyes esenciales de la forma misma imponen a la creatividad. Si, en vez de atender a la peculiar "necesidad artística" (künstlerische Notwendigkeit) que emana de las formas, pretende configurar la materia a su "capricho" (Willkür), la obra pierde la perfecta armonía que debe caracterizarla, cayendo en el pastiche o la falsedad⁶⁷.

Así pues, también el arte tiene sus leyes, si bien dichas leyes son notablemente diferentes a las leyes de la Naturaleza. Mientras éstas poseen un carácter general, ya que hacen referencia a una multiplicidad de casos idénticos que

forman parte de los procesos naturales⁶⁸, las leyes de la forma artística son leyes específicas de cada obra de arte individual, puesto que no hay dos obras artísticas iguales; pero no por afectar únicamente a los elementos que componen una obra concreta, dejan de tener esas leyes una validez tan absoluta como la que caracteriza al resto de las leyes que hacen referencia a los entes reales⁶⁹.

Curiosamente, la necesidad que rige en las obras de arte nos lleva a establecer, una vez más, un paralelismo con las estructuras categoriales que determinan las formaciones orgánicas; pues se trata, en efecto, de una necesidad formal interna, por la que todos los miembros de la obra -igual que todas las partes de un organismo vivo- son conformes entre sí, sin que ninguno pueda darse aislado de las demás. De manera que en la obra de arte "la necesidad... se refiere... a partes o miembros de un todo..., en relación entre sí y con el todo"⁷⁰, es decir, a una cohesión interna que vincula unitariamente todos los estratos de la obra por medio de una forma global única⁷¹.

La libertad de formación del creador estriba, por tanto, no en prescindir de toda ley -lo que significaría caer en el caos-, sino en formar el objeto de conformidad con las categorías de unidad y necesidad, que rigen todo el ámbito de la creación artística, y que constituyen las condiciones ontológicas de posibilidad de toda obra de arte en general.

Esta tesis no contradice en modo alguno las anteriores afirmaciones de Hartmann, según las cuales en el arte rige ante todo la categoría de posibilidad. Es cierto que el contenido de la obra de arte es un objeto irreal, meramente posible, pero no por ello cualquier objeto posible caprichosamente imaginado, es ya un objeto artístico; entre todos los objetos que pueden ser imaginados sólo llegan a ser auténticas obras de arte aquellos que cumplan las citadas condiciones formales de unidad y necesidad esencial interna.

Pues sólo ellos parecen dotados de vida propia y dan, al mismo tiempo, la impresión de completa autodeterminación, independencia y libertad que, como sabemos, caracterizan al objeto estético⁷².

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 2º

(1) Ä, 94, 111: "An ihnen [i.e.: die Kunstwerke] ist das Verhältnis der Schichten, ihr Seinsgegensatz und ihre Bindung aneinander greifbar". Sobre el carácter indisoluble de este enlace entre los estratos, Cfr. ZGO, 24, 27.

(2) Ä, 86, 103: "[Der ästhetische Gegenstand] (...) -als Kunstwerk- besteht nur relativ auf ein empfangendes Subjekt, das die Bedingungen der Auffassung mitbringt, und sonst für niemand, am wenigsten aber an sich."

(3) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.

(4) Cfr. MW, 258, 298.

(5) Cfr. MW, 207, 240.

(6) Cfr. MW, 258-259, 298-299 y MW, 271, 312.

(7) Es verdad que Hartmann afirma que el análisis de los objetos estéticos debe empezar por excluir todo aquello que no sea obra de arte, es decir, lo bello natural y lo bello humano, para aplicar luego el resultado del análisis de la obra de arte a los demás terrenos de lo bello. Con ello quedaría invalidado todo el curso de nuestro razonamiento que, como habrá podido comprobarse, sigue el camino inverso. Sin embargo, la solución a esta objeción es fácil: Hartmann parte del arte para averiguar cuál es la estructura general del objeto estético, y halla que está estratificada (como lo está el mundo mismo); nosotros partimos de la estructura ontológica del mundo y el objeto estético en general, ambas estratificadas, para, apoyándonos en ella, explicar la estratificación que aparece en la obra de arte. El análisis de Hartmann emplea el arte como ratio cognoscendi de la estructura del objeto estético; nosotros hemos buscado la ratio essendi del arte en la estructura de dicho objeto, puesto que la obra artística no es más que una de sus especies.

(8) Ä, 165, 195: "(...) löst den Hintergrund [des Werkes] in eine ganze Schichtenfolge auf. Für das künstlerische Werk bedeutet das, dass nicht eine einfache Hintergrundsschicht erscheint, sondern eine ganze Reihe von hintereinander geschalteten Schichten, die alle gleich unreal und nur im Erscheinungsverhältnis vorhanden sind, also bloss für das betrachtende Subjekt bestehen, dem Inhalt wie der Struktur nach deutlich voneinander abgehoben."

(9) Cfr. Ä, 171, 201.

(10) Cfr. Ä, 172, 202 y supra, Cap. 1º, apartado b₁.

(11) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartados a, b y c.

(12) Cfr. Ä, 166, 195.

(13) Cfr. Ä, 166-169, 195-199.

(14) Ä, 170, 199: "Stets muss das, worin etwas erscheinen soll, auf das Erscheinen dieses Geschauten hin angelegt, d. h. entsprechend geformt sein."

(15) Sobre la "fuerza de objetivación en la obra de arte" (die Stärke der Objektivation im Kunstwerk), Cfr. Ä, 173, 204.

(16) Cfr. Ä, 169, 199. Son Dong-Hyun cree poder encontrar en Hartmann hasta tres teorías diferentes en torno a la disposición de los estratos en la obra de arte. Nosotros creemos, sin embargo, que las tesis de Hartmann son en este punto extremadamente coherentes, no sólo con los planteamientos de la estética general, sino también con el conjunto de su ontología. Sobre esta cuestión, Cfr. Son Dong-Hyun., Op. cit., pag. 92.

(17) Cfr. R. Ingarden., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pag. 33, nota 17.

(18) Cfr. R. Ingarden., Das literarische Kunstwerk, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972⁴, pp. 25-26 y Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, pp. 11-12.

(19) Cfr. R. Ingarden., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pp. 32-35.

(20) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pp. 56-57.

(21) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 57.

(22) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 58.

(23) Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pag. 58.

(24) Ä, 221, 259: "(...) die Form dasjenige ist, dem Schönheit anhaften kann".

(25) Ä, 12, 17: "(...) die leiseste Änderung der Form das Schöne als solches zerstören müsste."

(26) Cfr. lo dicho en el Cap. 1º, apartado b₂.

(27) Ä, 12, 17: "(...) innere Einheit (...) Durchgeformtheit, (...) Gliederung und Zusammenhang, (...) durchgehende Gesetzlichkeit und Notwendigkeit."

(28) Ä, 12-13, 18.

(29) Cfr. Ä, 13-14, 19.

(30) Cfr. ArW, 254 y ss., 306 y ss.; ArW, 489 y ss., 586 y ss. y Ä, 14, 20.

- (31) Cfr. Ä, 14, 20.
- (32) Ä, 249, 291: "(...) ist fast überall greifbar die Form selbst der Inhalt des Kunstwerks."
- (33) Ä, 235, 275: "der 'Inhalt' (...) jederzeit wesentlich in der Form besteht."
- (34) Ä, 221, 259: "(...) der künstlerische Inhalt ist im Wesentlichen die Form selbst."
- (35) Cfr. Ä, 250, 292 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 74.
- (36) Cfr. A. von Hildebrand., Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Baden-Baden, Strasbourg, 1961, pp. 48 y ss.
- (37) Cfr. ArW, 265, 319.
- (38) Cfr. Ä, 223, 261.
- (39) ArW, 269, 323.
- (40) Cfr. ArW, 270, 325.
- (41) "Lo bello es difícil" Platón., Hippias Mayor, 304 e.
- (42) Cfr. Ä, 270, 316; Ä, 223-224, 262-263.
- (43) Cfr. Ä, 224, 263.
- (44) Cfr. ArW, 270, 325.
- (45) Cfr. Cap. 1ª, apartado b₃.
- (46) Eph, 203, 201: "(...) das grösste Geheimnis der gesamten Ästhetik: das Geheimnis der künstlerischen Form."
- (47) Cfr. Ä, 222-223, 261; Ä, 231, 271 y Ä, 235, 275.
- (48) Cfr. MW, 274, 316.
- (49) En este sentido hablaba Schelling de la obra como "destino" del genio artístico. Cfr. Sistema del idealismo transcendental, Ed. Anthropos, Barcelona, 1978, pp. 413-414.
- (50) Ä, 264-265, 308-309.
- (51) Cfr. Ä, 265, 309-310.
- (52) Cfr. Ä, 226, 265.
- (53) ZGO, 25, 27.
- (54) Cfr. Ä, 37, 46.
- (55) Cfr. Ä, 230-231, 269-271: "Das Reich des Irrealen (...)"

ist im allgemeinen durchaus nicht anschaulich; es bedarf schon eines besonderen Gestaltens, um anschaulich zu werden." Sobre esta cuestión Cfr. también Ä, 231, 270-271 y PGS, 469.

(56) Ä, 38, 47: "Die künstlerische Freiheit ist nicht nur eine andere als die moralische, sondern auch eine weit grössere. Sie entspricht genau der Entwirklichung als dem Seinmodus des künstlerischen Tuns. (...)"

(57) Ä, 41, 50: "(...) hier stehen ihm unbegrenzte Möglichkeiten des real nicht Möglichen offen. Hier gilt nur sein Gesetz, das er gibt und im Formen des Stoffes diesem auferlegt."

(58) Cfr. MW, 275, 316-317.

(59) Cfr. MW, 272, 313 y MW, 274, 315.

(60) Cfr. PGS, 466 y PGS, 473.

(61) Cfr. ZGO, 25, 27; Ä, 232, 271; Ä, 238, 279 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 72.

(62) Ä, 234, 274 y Ä, 240, 280.

(63) Ä, 246, 288.

(64) Para Lörcher, la tesis fundamental de Hartmann en torno al gran arte podría resumirse así: según sea mayor o menor el nivel de formación que posee una obra, tanto más profunda o superficial es ésta. Cfr. W. Lörcher, Op. cit., pp. 77-78.

(65) PGS, 441: "(...) je grösser das Kunstwerk, um so tiefer hinein in die Hintergründigkeit liegt der eigentliche Gehalt."

(66) PhG, 79.

(67) Ä, 274, 320. Sobre el tipo especial de necesidad que debe imperar en la creación estética, Cfr. Ä, 278, 324-325 y MW, 472, 539-540.

(68) Cfr. PhN, 382-385, 424-427.

(69) Cfr. Ä, 278, 325 y Ä, 283, 330.

(70) Ä, 279, 326: "Die Notwendigkeit dieser Art betrifft also Teile oder Glieder des Ganzen, und zwar in bezug auf einander und auf das Ganze."

(71) Cfr. Ä, 282, 329.

(72) Cfr. Ä, 280, 327. Sobre la necesidad esencial, Cfr. Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado b₃.2. Sobre la independencia y aparente libertad del objeto estético en general, Cfr. lo dicho en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.

CAPITULO 3º

ARTE "VERDADERO" Y ARTE "FALSO"

El problema de las relaciones entre forma y contenido, tratado en el capítulo anterior, conduce directamente a la distinción entre "arte verdadero" o "auténtico" y "arte falso".

Los problemas que aquí se plantean serían los siguientes: ¿en qué sentido puede decirse de una obra de arte que es "verdadera" o "falsa"? ¿No son "verdad" y "falsedad" predicados que encuentran su aplicación únicamente en el terreno del conocimiento -por estar referidos a entes que existen en sí mismos- y que carecen de sentido en el ámbito del arte, constituido por entes meramente irreales? ¿Manifiesta, en fin, la obra de arte alguna verdad relativa al Ser y, si es así, de qué tipo?

a) Relaciones entre "verdad / falsedad artística" y forma.

Hartmann señala, en primer lugar, que los términos "falsedad artística"- "fealdad" y "verdad artística"- "belleza" no son equivalentes entre sí, ya que una obra de arte, teniendo como tema algo feo, puede estar, sin embargo, plenamente lograda desde un punto de vista estrictamente estético y ser verdadera (piénsese, por ejemplo, en un film como El hombre elefante).

La verdad o falsedad de una obra de arte dependerían, más bien, en primer término, de si el artista acierta o fracasa en la formación, bien del contenido espiritual que trata de exponer, bien de los elementos materiales que integran su base real. Caso de fracasar en alguno de estos dos puntos, habría que hablar de una "falsedad interna de la obra de arte, que significa una especie de carencia de unidad y falta de necesidad interna"¹.

El fracaso en la formación, que condena la obra a la falsedad, suele deberse a la mediocridad del artista y de su técnica, que resultan insuficientes para trasladar a la

materia el contenido ideal contemplado por su espíritu.

b) Relaciones entre "verdad / falsedad artística" y contenido.

Los conceptos de verdad y falsedad de los que hemos hablado hasta el momento aluden exclusivamente a la forma de una obra. Pero no hay que olvidar que ambos términos pueden también hacer referencia al contenido de la misma.

Hartmann inicia el análisis de este problema diciendo que, aunque una forma incorrecta suele falsear el contenido, también pueden darse algunos casos en los que una forma inauténtica se una a un contenido verdadero².

Por otra parte, parece evidente que una obra de arte resulta falsa cuando su contenido obedece única y exclusivamente a motivos extraestéticos, por ejemplo de tipo ético, político o religioso; con ello, no sólo queda muy empobrecido el número de planos de que consta la obra, sino también su apariencia de libertad, puesto que sirve a intereses ajenos al arte.

No obstante, es cierto que una obra puede deber parte de su verdad al contenido de valor (especialmente ético y estético) que en ella se expone, así como a las figuras de que se vale para expresarlo. Ahora bien, los valores ideales que presenta la obra pueden ser de dos tipos: o bien son los valores éticos y estéticos que se hallan vigentes en el espíritu humano en un determinado momento histórico, en cuyo caso el autor es el portador de los ideales de su época, y su obra responde a una "tendencia [de valor] históricamente verdadera" (einer geschichtlich-wirklichen Tendenz)³ (tal es el caso, por ejemplo, de Homero, o los artistas góticos medievales); o bien se trata de valores ideales que no están vigentes realmente en un momento dado. En este caso, el artista se presenta como un auténtico descubridor de valores,

y son los frutos que se derivan de su obra los que, a la larga, la hacen verdadera.

Por eso afirma Hartmann que, "en última instancia, la decisión sobre lo auténtico y lo inauténtico no es estética, sino que, en cierto modo, está condicionada por la práctica"⁴. Con ello quiere decir que el arte, puede llevar a la intuición cualquier tipo de ideales éticos y estéticos, pero sólo con el transcurso del tiempo se mostrará cuáles de entre ellos son auténticos y cuáles falsos, según se muestren fructíferos o no para elevar el nivel estético y moral de la Humanidad.

Se explica así que muchos de los nuevos valores ideales contenidos en las obras de artistas como Wagner, Stravinski o Van Gogh..., justo por hallarse fuera del campo de valores accesible a sus contemporáneos, pasaron desapercibidos y su trabajo fue durante cierto tiempo poco valorado⁵. Pues sólo aquel artista que pone ante sus contemporáneos los valores que éstos reconocen como propios es reconocido y admirado. Sin embargo, al igual que en el terreno ético no es el consenso o la discrepancia de la mayoría la que decide sobre lo que es éticamente correcto o incorrecto, tampoco en el terreno del arte es la opinión pública la que decide en qué medida es verdadera o falsa una obra; incluso "toda una generación de contemporáneos [puede fallar] frente a la novedad artística" de ésta⁶. En estos casos se piensa que el artista debe estar equivocado en lo que ve, y sólo la fe que presta a su espíritu la inquebrantable convicción en la verdad del núcleo de valor intuitivo le impulsa a continuar adelante.

El carácter prospectivo y descubridor de valor propio del gran arte, nos permite diferenciarlo de aquellas obras que, aunque quizás más apreciadas en su momento, son esencialmente falsas. En efecto; mientras que las verdaderas obras de arte introducen novedades formales y estilísticas,

con el objeto de dejar aparecer con más claridad el rico trasfondo ideal que encierran, las obras falsas deforman las figuras por simple capricho, obedeciendo a un afán gratuito de innovación, en sí absolutamente vacío. El hecho de que el público se sienta atraído durante un breve lapso de tiempo por una novedad que es sólo externa, efectista, en la que no existe necesidad interna alguna, no significa nada; pues esas pseudoformas artísticas, que causan sensación durante algunos años, quedan posteriormente sepultadas en el más completo olvido⁷.

Sin embargo, Hartmann señala que resulta muy difícil llegar a diferenciar las obras verdaderamente innovadoras, que contienen modos revolucionarios de ver la realidad, o valores nuevos, de estas frívolas creaciones. Sólo la posterioridad descubre la ausencia de trasfondo de las obras mediocres, mientras que ante el contemplador sensible revive una y otra vez, en el curso de la historia, con toda su riqueza y verdad, el inagotable trasfondo de valores que yacía en las grandes obras, anteriormente despreciadas.

c) Pretensión de verdad trascendente en la obra de arte.

Sobre todo en el arte figurativo, puede hablarse también de "verdad" artística en un sentido trascendente⁸. En este caso, la obra nos comunica algún tipo de información acerca del objeto al que hace referencia; pero parece obvio que la verdad a que aquí se alude debe ser por fuerza diferente de la verdad de tipo teórico, que consiste en la conformidad del pensamiento con la estructura del ente real⁹. ¿Qué diferencia cabe destacar, entonces, entre la verdad del arte y la verdad del conocimiento?

El problema debió ser importante para Hartmann, puesto que dedicó al mismo no sólo un gran número de páginas de la Ästhetik (cap. 22 al 25), sino también varias sesiones de los seminarios que mantuvo regularmente en las diferentes

Universidades donde ocupó cargos académicos¹⁰. De tales discusiones sólo dos han sido publicadas con el título genérico de Philosophische Gespräche: "Klugheit und Weisheit" y "Der Wahrheitsanspruch der Dichtung"; en ésta última se encuentran algunas intervenciones del propio Hartmann que permiten aclarar hasta cierto punto su posición en torno a este asunto.

1º) El punto de partida es el siguiente: la verdad transcendente de la obra de arte no puede consistir en modo alguno, como sucede con la verdad de carácter gnoseológico, en una adecuación con lo real, puesto que el contenido en ella representado no tiene por qué darse de modo efectivo, ya que es una simple posibilidad¹¹, como lo muestra claramente el proceso de desrealización que domina en la creación artística.

Dicha desrealización significa, como se recordará, un salto a lo posible, y, por tanto, a lo esencial, a lo ideal o universal, es decir: 1) a las esencialidades que (como idealidad aneja) subyacen a los casos individuales concretos reales, y 2) a los entes ideales independientes, especialmente valores.

Es aquí donde cabe hallar un criterio de verdad artística transcendente: serían obras verdaderas aquellas en las que el proceso de desrealización es capaz de mostrarnos un número elevado de rasgos ideales (esenciales y de valor) del mundo. Cuando una obra de arte cumple esta condición, posee "verdad esencial" (Wesenswahrheit). En aquellos casos en que dicha verdad esencial hace referencia a rasgos esenciales o universales, específicos de la vida o del sentimiento humano, Hartmann prefiere denominarla "verdad vital" (Lebenswahrheit)¹².

La verdad transcendente de la obra de arte dependería, entonces "de la grandeza, profundidad y riqueza de lo que sabe desvelar"¹³; o, dicho de otra forma: arte

verdadero es aquel que "profundiza la mirada sobre el mundo"¹⁴, al abrir al espíritu, por medio de un objeto especialmente conformado, una especie de ventana por la que puede acceder directamente al dominio superior del ente ideal (bien se trate de las esencias ideales que determinan la realidad, bien se trate de esencias puras de valor).

2º) La diferencia decisiva entre verdad científica y "verdad poética" (dichterische Wahrheit) estriba en que la teoría científica posee verdad, en tanto nos muestra al ente particular como caso de un universal abstracto, lo que significa desatenderlo, e incluso violentarlo en sus rasgos peculiares, a fin de asumirlo más fácilmente en la ley general¹⁵. En la obra de arte, en cambio, no sólo se respeta lo concreto, sino que, mediante el proceso desrealizador se expone en él lo esencial-ideal:

"... el estado de cosas fundamental [del arte] es que la figura particular es transparente para lo universal, sin que ella necesite saber de este su ser transparente para lo universal. Mediante su unicidad nos enseña a los hombres... algo, no en tanto ella instruye conscientemente, sino en tanto que -sin quererlo- nos fascina, a causa de que desde ella irradia lo universal !Ahí dentro lo universal se encierra íntegramente en lo individual!"¹⁶.

En las obras de arte lo ideal-universal aparece, sugerido por lo particular que aparece en el primer plano y que, gracias a la desrealización, ha quedado elevado por encima de la simple individualidad. De ahí que las figuras que contiene la obra ocupen "un nivel intermedio entre la pura individualidad y la pura universalidad"¹⁷.

La pretensión de verdad trascendente en la obra de arte consiste, a fin de cuentas, en su capacidad para dirigir al espíritu que la contempla a la comprensión de un contenido esencial-ideal del mundo o de la vida humana que, sin ella, sólo habríamos alcanzado a conocer tras un largo rodeo

reflexivo; la verdadera obra de arte, en cambio, nos hace cercano dicho contenido, nos lo presenta de modo inmediato. Si una obra no es capaz de cumplir este cometido, estamos autorizados para considerarla falsa o inauténtica¹⁸.

3º) En resumen, podemos concluir diciendo que la verdad en el terreno del arte consiste no sólo en que una obra posea formas adecuadas, sino también en que en ella se incluyan "contenidos ónticos esenciales" (ontische Wesensgehalte)¹⁹, en especial contenidos ideales de valor.

Como vemos, el criterio de "verdad / falsedad" artística postulado por Hartmann es muy amplio, y permite incluir en el sector de las verdaderas obras de arte, tanto composiciones de arte abstracto como obras de corte realista, siempre que en ellas se halle una composición formal adecuada y, además, contengan en su trasfondo estructuras esenciales del mundo o de la vida humana.

Este criterio abre camino, asimismo, a cualquier experimento artístico de vanguardia, supuesto que las obras que produzca posean alguna pretensión de verdad, es decir, sean capaces de expresar algún aspecto esencial del Ser²⁰.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 3º

- (1) N. Hartmann., "Hartmann. N." En: Philosophen-Lexikon, Walter de Gruyter, Berlín, 1949, pag. 465: "(...) gibt es (...) auch eine innere Unwahrheit des Kunstwerkes, die eine Art Uneinheitlichkeit und Mangel an inneren Notwendigkeit bedeutet."
- (2) Cfr. PhG, 59-60 y PhG, 62.
- (3) Ä, 277, 323.
- (4) Ä, 277, 323: "(...) die Entscheidung über echt und unecht letzten Endes nicht eine ästhetische ist, sondern eine irgendwie praktisch bedingte."
- (5) Sobre las limitaciones que experimenta la mirada de valor del espíritu humano en cada época histórica, recuérdese lo dicho en la Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado C₁.
- (6) Ä, 280, 327: "Es kann eine ganze Zeitgenossenschaft sein, die den künstlerisch Neuen gegenüber versagt."
- (7) Cfr. Ä, 281, 328.
- (8) Cfr. PhG, 66.
- (9) Cfr. Ä, 284, 331; GME, 420 y ss., 489 y ss.
- (10) Sobre tales sesiones, Cfr. R. Heiss., "N. Hartmann" En: H. Heimsoeth/R. Heiss., N. Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 20-21.
- (11) Cfr. PhG, 44. Por eso la "falsedad" de la obra de arte no puede coincidir con la "mentira" en el sentido normal del término, ya que ésta hace referencia al mundo real y a su conocimiento.
- (12) N. Hartmann., Op. cit., pag. 465.
- (13) PhG, 80: "Die dichterische Wahrheit hängt eben an der Grösse, der Tiefe und dem Reichtum dessen, was die Dichtung anzudecken weiss." Es cierto que Hartmann hace referencia en el texto a la "verdad poética", pero parece evidente que sus conclusiones pueden ampliarse a la esencia del arte en general.
- (14) PhG, 59: "Die wahre Dichtung vertieft den Blick auf die Welt."
- (15) Cfr. PhG, 46.
- (16) PhG, 56: "Der Grundsachverhalt ist dabei, dass die Einzelgestalt für das Allgemeine transparent wird, ohne dass sie um dieses ihr Transparentsein für Allgemeines zu wissen

braucht. Durch ihre Einzigkeit lehren uns Menschen etwas, nicht indem sie bewusst belehren, sondern indem sie uns -ohne es zu wollen- faszinieren, dadurch dass Allgemeines aus ihnen herausleuchtet. Da steckt das Allgemeine vollständig im Individuellen darin!"

(17) PhG, 57: "(...) [eine] mittleren Ebene zwischen reiner Individualität und reiner Allgemeinheit (...)".

Recuérdese que este lugar intermedio entre lo universal y lo particular, característico del arte, es lo que le hace acercarse a la filosofía y le confiere una dignidad superior a la de la historia: "(...) no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad (...) Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular." (Aristóteles., Poética, 1451a37-1451b5).

(18) Cfr. PhG, 58.

(19) PhG, 65.

(20) Esta apertura de la teoría del arte hartmanniana contrasta con el hecho de que Hartmann nunca utiliza ejemplos procedentes del arte abstracto, al que parece ignorar por completo. A nuestro juicio, esto sólo demuestra que debemos aplicar a sus tesis sobre el arte los criterios generales de su metodología y, recogiendo lo que en ellas hay de perenne logro, dejar de lado aquellas de sus opiniones que sólo se apoyen en prejuicios injustificados, de los que seguramente ni siquiera él mismo se hallaba completamente liberado.

* * * * *

CAPITULO 4º

RELACION ENTRE LOS PRINCIPALES VALORES ESTÉTICOS
Y LAS OBRAS DE ARTE

En la Sección 2ª, Capítulo 3º (punto d) de la Parte Iª estudiamos detalladamente la teoría formulada por Hartmann en torno a los valores estéticos más importantes. Veíamos que predicados como "sublime", "trágico", etc,... están ligados a la percepción de la realidad natural y humana, cuando ésta es contemplada desde un punto de vista estético.

Pues bien, todos los valores allí expuestos entran en juego de nuevo en el terreno del arte, como lo prueba el hecho de que a menudo hablemos de una obra de arte "sublime", "cómica" o "trágica"¹. Esto es lógico, si se considera que en la obra el artista plasma su visión del mundo, visión que siempre contiene aspectos trágicos, cómicos o dotados de cualquier otro valor estético. Son esos valores los que el espectador capta después al enfrentarse con la obra, reaccionando sentimentalmente ante ellos².

Así queda planteada una nueva e importante serie de problemas, que hacen referencia a las condiciones en que cabe atribuir cualquiera de los predicados de valor estético fundamentales a una obra de arte.

Desde luego, cabe suponer que, si ya es difícil determinar qué objetos de la realidad suscitan una u otra impresión estética, o cuál es la esencia de estos valores, resultará al menos igualmente complicado averiguar cómo son capaces de producir los mismos efectos obras surgidas del espíritu humano. Sin embargo, también resulta lógico pensar que la mayor parte de las determinaciones logradas en el curso de los análisis ontológicos precedentes, pueden ser de utilidad al abordar la problemática que ahora se suscita. Únicamente será preciso tener en cuenta en todo momento, que los predicados de valor expuestos en el capítulo antes citado hacían referencia al trasfondo esencial e ideal que aparece ante la visión de orden superior, cuando contempla objetos reales existentes en sí mismos; aquí, sin embargo, los objetos contemplados sólo comparten con la realidad el primer plano

exterior, mientras que el conjunto de los estratos que aparecen ante el espectador en el trasfondo de la obra de arte son meramente irreales.

a) Arte "sublime" y arte "trágico".

La relación entre el valor de lo Sublime y el arte va de la mano con la siguiente problemática: ¿de qué estratos de la obra de arte depende lo Sublime? ¿Cómo puede aparecer lo Sublime en el primer plano real de la obra? ¿Qué papel juega la forma en el arte sublime?³.

Puede decirse que una obra de arte es "sublime" cuando los objetos, acciones o personas en ella representados -estén tomados de la realidad o sean meras posibilidades imaginarias- contienen algún tipo de grandeza o superioridad en el valor, como determina la ley fundamental de lo Sublime. Las figuras que aparecen en el trasfondo de la obra han de poseer alguna o varias de las cualidades que se encuentran siempre vinculadas con este valor; han de ser, por tanto, grandiosas (a nivel interno o externo), serias, solemnes, sobresalientes, profundas, abismales, asombrosamente perfectas, misteriosas, enigmáticas, calladas o silenciosas, superiores en fuerza o potencia (a nivel natural o moral), imponentes, generadoras de entusiasmo en el ánimo del contemplador, liberales, enormes, terribles, lapidarias, duras, colosales, monumentales, sobrecogedoras, conmovedoras, trágicas o dramáticas⁴. En cambio, una obra de arte falla en su intento de expresar lo Sublime o lo Trágico cuando presenta figuras mezquinas, despreciables, pequeñas, banales o vulgares; en estos casos, puede hacer que el espectador caiga en el aburrimiento y en la falta de interés⁵, e incluso llega a resultar ridícula⁶.

En el trasfondo de las obras artísticas sublimes aparece siempre, por consiguiente, un objeto superior por su magnitud, perfección o valor⁷. Esto significa que, entre los

estratos que componen la obra de arte, son los más profundos, es decir, los estratos internos, los que portan este valor estético.

La estética del Idealismo alemán, al explicar el valor de lo Sublime mediante una supuesta aparición de lo Infinito en lo finito, había identificado lo Sublime en la obra con un componente informe, que sólo podría ser aludido en ella a nivel simbólico⁸. Como indica P. Menzer⁹, Hartmann rechaza esta interpretación del fenómeno de lo sublime artístico, puesto que las obras de arte están siempre constituidas por objetos y formas individuales, dotados de una forma determinada, por lo que resulta estéticamente impensable plasmar en ellas algo "informe"¹⁰.

Es cierto, sin embargo, que el aparecer de lo grandioso o elevado en valor en el trasfondo de la obra de arte es un fenómeno cuando menos singular, puesto que existe una evidente incommensurabilidad entre el primer plano de la obra, que ofrece una perspectiva o imagen muy concreta de lo real y la elevación e importancia del objeto ideal del trasfondo. Esta circunstancia ha sido advertida por numerosos estetas; por ejemplo J. Cohn define lo Sublime en el arte como una "desmesura en la figuración"¹¹ y H. Cohen, por su parte, lo interpreta como un esfuerzo del genio que "busca configurar algo que supera desmedidamente la fuerza humana"¹². Pero, ¿cómo consigue el artista dejar aparecer en la obra ante el espectador ese trasfondo sumamente grandioso, utilizando simplemente las limitadas posibilidades que le ofrece el primer plano real de la obra?

Según Hartmann, el artista en el proceso de desrealización que lleva a cabo en el material, selecciona pequeños sectores de la realidad, del carácter de las personas o de las situaciones vitales (por ejemplo, determinada gama de colores o sonidos, ciertos gestos o acciones...), que resultan significativos o simbólicos para la imaginación, ya

que dejan aparecer intuitivamente ante ella lo grandioso o elevado en valor, y los traslada a las figuras representadas.

Adviértase que, según esto, el artista no produce en modo alguno el contenido superior de la obra, sino que se limita a sugerírselo mediante la desrealización a la fantasía del contemplador, quien llega a adivinar un trasfondo ideal de valor "flotante" en los últimos planos de la misma, más allá del sector finito de la realidad que el primer plano le ofrece¹³.

Además, el artista se vale de juegos de formas, que, hábilmente utilizados, contribuyen a suscitar el sentimiento de lo Sublime, aunque hay que decir que, si la obra de arte queda reducida a un simple juego formal, y en su trasfondo no existe un contenido de valor elevado, es imposible que lo Sublime haga acto de presencia. Por ello señala Hartmann que "con excepción de la ornamentación [por tratarse de un arte completamente formal], lo Sublime se da en todas las artes, sólo que muy graduado"¹⁴.

Parece, pues, que el contenido sublime nunca puede ser totalmente expresado en el primer plano de la obra, sino sólo de modo parcial; por eso en las obras de arte realmente sublimes o trágicas, hay un componente de indeterminación, de oscuridad y profundidad, algo abismático e inaccesible, que resulta imposible descubrir por completo.

En este sentido, el arte sublime apunta más directamente a lo metafísico-irracional, puesto que muestra al sentimiento con gran intensidad la esencia última del Ser y de los valores en él representados. Pero, por desgracia, al análisis categorial le resulta completamente imposible determinar a nivel teórico en qué consiste¹⁵.

b) Arte "ligero" y arte "gracioso".

No parece nada fácil tampoco definir con precisión en qué estriba la Gracia o la Ligereza de una determinada obra de arte, aunque también aquí podemos emplear las conclusiones a las que llegaba Hartmann al analizar el papel de estos valores en la contemplación estética de la realidad¹⁶.

Tomando como punto de partida dichas conclusiones, cabe decir que una obra de arte será "graciosa" o "ligera" cuando en los objetos, acciones o personas en ella representados (bien tengan un correlato en la realidad, bien sean puramente posibles), predominan los momentos categoriales correspondientes a los estratos externos o superficiales, que aparecen transfigurados o realizados por el contenido ideal del trasfondo que en ellos se revela.

Ello implica, al contrario que sucedía en el arte sublime, un predominio de los componentes formales de la obra, que han de articular armoniosamente todas las partes exteriores y todos los movimientos del objeto¹⁷. Asimismo, puesto que las obras de cualquier forma artística (incluyendo la ornamentación) poseen estratos externos, todas ellas pueden estar provistas de rasgos dotados de gracia o ligereza¹⁸.

Este criterio ontológico permite considerar como obras dotadas de gracia o ligereza aquellas en que las figuras representadas son insignificantes, carentes de peso, delicadas, bonitas, idílicas, monas, atractivas, amorosas, amables, garbosas, divertidas, grotescas o fantasiosas¹⁹.

Aunque, en principio, existe oposición entre los valores de lo Sublime y lo Gracioso²⁰, dicha oposición rige sólo entre estas esencias de valor consideradas en sí mismas; pues pudo verse, efectivamente, que en algunas formaciones reales se da una perfecta armonía entre ambos valores, de manera que en ocasiones un mismo objeto, acción o persona se

halla dotado, a la vez, de gracia y sublimidad. Lo mismo sucede en las obras de arte, como lo demuestra el hecho de que las obras de la música o la literatura contienen a veces pasajes o momentos que integran ambos aspectos²¹. No obstante, es requisito indispensable para que los dos valores se den juntos en una misma producción artística, que la obra en cuestión se halle muy estratificada, de modo que la sublimidad de la obra haga referencia a los estratos internos ideales y la gracia o ligereza a los externos reales²²; en cambio, en aquellas obras que muestran un nivel de estratificación escaso, es difícil que se produzca la coincidencia descrita.

Por esta razón, sólo las obras maestras del gran arte logran armonizar lo Gracioso o lo Ligero con lo Sublime; la síntesis de ambos valores suele plantear al artista demasiadas exigencias, que no siempre sabe satisfacer. En realidad, ya le resulta difícil incluso alcanzar un efecto gracioso, sin llegar a sobrepasarse: unas veces cae en la exageración "cuando... quiere lograr algo especialmente bello con lo atractivo y encantador y lo aumenta hasta no ser ya vitalmente verdadero"; en este caso, la obra pierde la gracia que poseía y que la hacía atrayente para el espectador, dejando de convencerle²³; otras veces, por afectación, o por hacer demasiado hincapié en los efectos sentimentales cuando el tema no ofrece justificación para ello, la obra puede perder también su gracia por completo y hacerse sensiblera, dulzona, afeminada, cayendo en el kitsch o efecto de mal gusto²⁴.

c) Arte "cómico".

¿Cómo se presenta el valor estético de lo cómico en el terreno del arte? Hartmann, resignándose una vez más, a no penetrar en la esencia metafísica de la comicidad, intenta trasladar al objeto estético las estructuras categoriales descubiertas en su estudio de lo Cómico, tal y como aparece en la vida humana.

Así pues, debemos distinguir, por de pronto, entre la especial capacidad humorística que ha de poseer un artista para expresar en la obra situaciones cómicas y la comicidad de la obra misma que ha creado.

1º) El primer momento se refiere a la especial ingeniosidad, agudeza o fuerza de penetración que ha de tener el espíritu de un hombre para observar en la vida situaciones divertidas, representando posteriormente su esencia en el trasfondo de la obra de arte, mediante figuras reales o fantaseadas. En todo caso, el artista dotado de esta capacidad debe poseer también aquel talante específico que Hartmann había denominado, como se recordará, "ethos del reír" y que aquí denomina también "ethos de la concepción" (Ethos der Auffassung)²⁵, actitud espiritual que, a la hora de crear los personajes, evita caer en las habituales desviaciones a las que está expuesto el humor -crueldad despiadada, sarcasmo hiriente, etc.-, haciéndole comprensivo y respetuoso para todo lo que de humano hay en las situaciones más ridículas.

La capacidad humorística del artista puede variar mucho según sea la altura de su espíritu: si se trata de un hombre burdo, valorará siempre efectos de comicidad simple, grosera y poco matizada intelectualmente; en cambio, si se trata de un verdadero artista cómico, la comicidad de las situaciones que representa reside en aspectos mucho más refinados, cuya comprensión por parte del espectador de la obra requiere un elevado y sutil ejercicio, tanto de su fantasía, como de su intelecto.

Existen, por consiguiente, dos géneros de humor en el artista y, por consiguiente, dos "generos de lo cómico" (Genera des Komischen): lo "cómico burdo" (das Grobkomische), que busca lo efectista y degenera en "lo grotesco, burlesco y espectacular" (ins Groteske, Burleske oder Spektakulöse ausartet) y "lo cómico fino" (das Feinkomische), que se une al valor de lo Gracioso y se caracteriza por ser "juguetón"

(Spielerische) e "ingenioso" (Geistreiche)²⁶.

Hay que destacar también el hecho de que en ciertas artes -como el teatro, el ballet, la ópera bufa- la comicidad de la obra no sólo depende del humorismo del artista que la ha creado, sino también del artista que la representa, el actor, cuya tarea ha de ser completar hábilmente los espacios de indeterminación que la obra posee²⁷, puesto que las figuras de la obra, al ser irreales, no se hallan nunca completamente determinadas hasta sus últimos detalles, y es él el encargado de redondear su perfil (piénsese en actores cómicos geniales como Charlot o B. Keaton). Ciertamente, el actor debe cumplir este cometido también en el arte dramático, para que se manifiesten en toda su pureza otros valores estéticos, como el de lo Sublime; pero en el terreno del arte cómico se hace completamente imprescindible, y si falta, la obra resulta un rotundo fracaso.

2º) Si, dejando de lado ahora el humor, como don imprescindible en el artista cómico, pasamos a centrarnos en el producto creado, esto es, en la obra de arte cómico, tendremos que pueden incluirse dentro de este género artístico aquellas obras que presenten acciones o personas (reales o imaginadas), que manifiesten algún tipo de defecto moral, intelectual o alguna incapacidad en el sujeto, siempre que no sean excesivamente gravosos para él. Se requiere, además, que los sucesos representados no sólo sean absurdos, sino también que, aunque en un primer momento aparezcan dotados de gran valor o importancia, posteriormente se revelen como insignificantes y carentes de cualquier tipo de profundidad; con ello tiene lugar el efecto de "caída" que, como bien se recordará, constituye para Hartmann el momento ontológico-categorial básico de lo Cómico.

Resultaría, en consecuencia, que en la obra cómica

"... aparece al principio algo mucho mayor, que después se hunde en algo muy pequeño y plano. Toda la comicidad conscientemente configurada del humorista es así una completa imitación de los engaños característicos a los que estamos sometidos en la vida diaria"²⁸.

Un problema de cierta importancia que en este punto se plantea es el siguiente: ¿radica la comicidad de una obra en ésta como un todo, o existen dentro de ella diferentes facetas de comicidad (es decir, una comicidad de las acciones, de las conductas, de los caracteres, del lenguaje, etc...), que cooperan luego entre sí para lograr un efecto conjunto?

Hartmann piensa que la obra cómica no puede considerarse un bloque compacto; prueba de ello es que hay sectores aislables en ella, de manera que algunas partes de la misma alcanzan el efecto cómico deseado, mientras que otras no. Existe, por tanto, una "relativa autonomía de la comicidad en los estratos individuales"²⁹ de la obra. Pero esto no nos autoriza en modo alguno a separar radicalmente los estratos del objeto cómico del todo del que forman parte, toda vez que la comicidad global del mismo depende, en última instancia, de la relación que se establece entre los estratos que la forman.

Por otra parte, la complicada relación del "aparecer de un alto significado" en el "desaparecer" del mismo, sobre la que se funda el valor de la comicidad, hace sumamente difícil para el artista la creación de una obra que sea verdaderamente cómica.

Las dificultades mencionadas pueden ser de muy diferente índole. Una de las más importantes consiste en la necesidad en que se ve el artista (sobre todo el intérprete de una obra de teatro o de un film) de no dejar translucir deliberadamente su intención de distraer; los personajes representados en la obra han de actuar de un modo natural, ya que sólo una comicidad involuntaria da la impresión de ser

veraz³⁰.

Con todo, el mayor obstáculo con el que puede enfrentarse un artista no estriba tanto en la composición de una obra cómica, como en la creación de un producto artístico dotado de carácter tragicómico.

Tradicionalmente, se ha venido diferenciando en el terreno del arte entre obras de carácter trágico y obras de carácter cómico, a fin de facilitar la tarea al artista a la hora de presentar los rasgos esenciales de la realidad que desea destacar; así, al no tener que enfrentarse con un material excesivamente complejo, le resulta más sencillo crear una obra de altura. Pero en la vida real no hay diferencia, como sabemos, entre tragedia y comedia, y las situaciones cotidianas están siempre entrecruzadas por rasgos que portan ambos tipos de valor³¹; por eso, si el artista quiere mostrarnos lo esencial de la vida humana, debe tratar de representarlo tal y como ésta lo ofrece a nivel inmediato, y sólo la tragicomedia logra este efecto satisfactoriamente. La obra de arte, en suma, no puede separar ambos aspectos, si quiere alcanzar la perfección³². Sólo un artista excepcional, de la talla de un Cervantes, Shakespeare, Goethe o Mozart llega a producir verdaderas tragicomedias, puesto que sólo el espíritu de un genio alcanza la suficiente penetración en la esencia de la vida, como para entenderla en todos sus matices y lograr sintetizarlos en una sola obra, confiriéndoles una forma unitaria.

Hartmann lleva aún más lejos su análisis del arte cómico, trasladándolo al terreno ético, cuando afirma -quizá con razón, pero un tanto exageradamente- que al artista cómico le corresponde una "responsabilidad moral infinita" (so ist sein Tun auch moralisch ein unendlich verantwortliches)³³; nada menos que la de mantener en alto la alegría y el buen humor en la vida, haciéndonos soportable la existencia, con toda la fealdad que ésta comporta.

Para alcanzar tal objetivo, el artista no embellece la vileza del comportamiento humano, sino que la expone explícitamente en la obra de modo objetivo; pero, al hacerlo a través de figuras irreales y no presentar las conductas equivocadas en toda su crudeza, las exhibe ante el espectador como una nada. El mal, expuesto de modo cómico, da la impresión de ser algo absurdo y ridículo y el espectador logra superarlo, elevándose moralmente por encima de él.

Así pues, el arte cómico consigue operar una especie de "milagro ético": es cierto que los rasgos morales que expone pertenecen a lo más deplorable y lastimoso que contiene el alma humana, pero este género, sin quitarles su carga negativa intrínseca, los deja aparecer en todo su absurdo, despojándoles de cualquier significado; así logra resaltar, por contraste, lo axiológicamente valioso en toda su elevación. Este carácter dialéctico que posee la comicidad del arte en la estética hartmanniana, aproxima sus tesis a las interpretaciones que del mismo fenómeno ofrecen Hegel o Vischer; ambos autores consideran, en efecto, que en la obra de arte cómico hay un momento de contradicción y autodisolución que anula la acción realizada por un sujeto³⁴.

Hay que indicar, por último, que las dificultades inherentes a la creación de una obra de arte (tragi)cómica, aumentan el peligro de que el artista pueda cometer graves errores que le lleven a malograr su producto. Puede, por ejemplo, no acertar con el momento oportuno para exponer la situación cómica, o puede intentar prolongarlo en demasía, repitiéndolo machaconamente; cuando esto sucede, el efecto cómico desaparece por completo.

Por ello, la habilidad del artista cómico estriba en saber intercalar los momentos divertidos en el curso de la acción o de la interpretación de la obra, pero nunca en proponerse crear una obra que sea cómica en todos sus aspectos³⁵. La consecuencia que de aquí debe extraerse es que

el arte cómico sufre fuertes limitaciones tanto en su extensión como en sus posibilidades temáticas.

Otro error grave consiste en que el autor no logre introducir en la obra un contenido ingenioso o sorpresivo, sino banal, plano, carente de contraste entre los estratos; en este caso, la atención del espectador, al no captar por ningún lado el efecto absurdo, se ve desilusionada en sus expectativas. Falla aquí precisamente el factor esencial para que surja el efecto cómico: el momento de "caída". La cosa es aún más grave cuando los personajes creados por el artista -o, en su caso, la interpretación del actor- no poseen "vena" cómica alguna; entonces la obra fracasa sin remedio³⁶.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 4º

(1) Hartmann afirma expresamente que todos los valores estéticos fundamentales hacen acto de presencia también en el ámbito de la fantasía artística. Cfr. *Ä*, 364, 426-427.

(2) W. Lörcher dedica íntegramente el capítulo 10 de su estudio sobre la estética hartmanniana al análisis de los conceptos de lo Sublime, lo Gracioso y lo Cómico; pero nos atrevemos a afirmar que su examen es a todas luces insuficiente. Lörcher no hace hincapié alguno en el hecho de que, en la estética de N. Hartmann, los valores estéticos citados no se aplican únicamente al terreno del arte, sino que hacen referencia a la contemplación de cualquier objeto estético en general, incluyendo los objetos naturales y humanos. Sobre esta cuestión Cfr. W. Lörcher., Op. cit., pp. 135-147.

(3) Cfr. *Ä*, 379, 443.

(4) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartados d₁ y d₂.

(5) "La completa falta de interés caracteriza evidentemente a lo aburrido": O. Becker., "Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen" En: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Ergänzungsband: Husserl-Festschrift, M. Niemeyer Verlag, Halle, 1929, pag. 33.

(6) Cfr. *Ä*, 388, 453.

(7) Cfr. *Ä*, 377, 440-441.

(8) Cfr., por ejemplo: F. W. J. Schelling., Filosofía del arte, Ed. Nova, Buenos Aires, 1949, § 65, pp. 104 y ss.; G. W. Hegel., Lecciones sobre la estética, Ed. Akal, Madrid, 1989, pp. 226 y ss. (especialmente, pp. 267 y ss.) y, por último, F. Th. Vischer., Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Carl Macken's Verlag, Neutlingen und Leipzig, 1846, I, pag. 240.

(9) Cfr. P. Menzer (Rec.), "Hartmann., N. Ästhetik" En: Kant-Studien, 47 (1955-56), pag. 81.

(10) Cfr. *Ä*, 380, 444.

(11) J. Cohn., Allgemeine Ästhetik, Leipzig, 1901, pag. 179.

(12) H. Cohen., Ästhetik des reinen Gefühls, Bruno Cassirer, Berlín, 1912, I, pag. 259. Sobre las coincidencias entre las concepciones de lo Sublime artístico de Cohn, Cohen y Hartmann, Cfr. W. Lörcher., Op. cit. pag. 138, nota 10.

(13) Cfr. *Ä*, 378, 442.

(14) *Ä*, 367, 430: "Mit Ausnahme der Ornamentik, gibt es das

Erhabene wohl in allen Künsten, nur sehr abgestuft." Sobre el papel desempeñado por el juego de las formas en lo Sublime artístico, Cfr. Ä, 380-381, 445.

(15) Cfr. Ä, 380-381, 445 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 141.

(16) Cfr. Ä, 392, 457.

(17) Cfr. Ä, 395, 461 y W. Lörcher., Op. cit., pag. 145.

(18) Cfr. Ä, 393, 459.

(19) Debe ponerse en relación esta enumeración de las cualidades que deben reunirse en la obra de arte dotada de Gracia o Ligereza con lo dicho en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartado d₃.

(20) Cfr. Ä, 392, 457 y Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartado d₄.

(21) Cfr. Ä, 398, 464.

(22) Cfr. Ä, 399, 465.

(23) Ä, 401, 467: "(...) Wenn der Künstler es mit dem Reizenden und Anziehenden besonders schön machen will und es so weit steigert, dass es nicht mehr lebenswahr -oder nicht mehr wesenswahr wirkt, so schlägt das Anmutige in sein Gegenteil um: es zieht nicht mehr an, weil es nicht überzeugt, und es überzeugt nicht, weil es nicht echt wirkt."

(24) En Ä, 402, 469 Hartmann define el Kitsch como "el deslizamiento de una voluntad artística que carece de los medios para formarse, pero trata de imponerse, de lograr por la violencia un efecto determinado que flota ante ella, desviándose de la forma cumplida." ("Der Kitsch ist nichts anderes als die innere Entgleisung eines künstlerischen Wollens, das die Mittel nicht hat, sich auszuformen, es aber gewaltsam, unter Umgehung erfüllender Form, durzusetzen sucht, eine bestimmte vorschwebende Wirkung zu erreichen". Sobre el problema del Kitsch en Hartmann, Cfr. también: W. Lörcher., Op. cit., pag. 146.

(25) Ä, 416, 485. Sobre el humor en general, Cfr. lo dicho en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartado d₅.

(26) Ä, 430, 500-501.

(27) Sobre los "lugares de indeterminación" que existen en toda obra de arte, Cfr. R. Ingarden., "Concreción y reconstrucción" en: R. Warning (Ed.), Estética de la recepción, Ed. Visor, Madrid, 1989, pp. 45 y ss.

(28) Ä, 445, 517: "Es erscheint (...) hier (...) zunächst ein viel Grösseres, um dann in sehr Kleines und Flaches zusammenzusinken. Alle bewusst gestaltete Komik des Humoristen

ist so durchaus Nachbildung der charakteristischen Täuschungen, denen wir im Leben unterliegen (...)".

(29) Ä, 455, 528: "Man kann (...) die relative Selbständigkeit der Komik in den einzelnen Schichten nicht als unwesentlich bezeichnen."

(30) Cfr. Ä, 416, 485: "(...) La comicidad que aparece en las figuras (y situaciones) creadas por el escritor debe ser necesariamente una comicidad involuntaria. Debe hacernos el efecto de no haber sido compuesta por el escritor que la 'quiso' (...), sino surgida involuntariamente en el encuentro fortuito de los acontecimientos." ("(...) da es der Kunst um Erscheinung geht, die lebensvoll wirken soll, so muss auch die erscheinende Komik der vom Dichter geschaffenen Gestalten (und Situationen) notwendig unfreiwillige Komik sein. Sie muss so wirken, als wäre sie nicht von einem Dichter, der sie 'wollte' komponiert (...) sondern unwillkürlich im zufälligen Sichtreffen der Ereignisse zustande gekommen.")

(31) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartado d₆.

(32) Cfr. Ä, 441, 513.

(33) Ä, 420, 489.

(34) Cfr. G. W. F. Hegel., Lecciones sobre la estética, pag. 872 y F. Th. Vischer., Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, I, pag. 142.

(35) Cfr. Ä, 437-438, 508-509.

(36) Cfr. Ä, 439, 510 y W. Lörcher., Op. cit., pp. 153 y ss.

* * * * *

SECCION 2ª:
SISTEMATICA DE LAS ARTES

CAPITULO 1º

"SISTEMATICA DE LAS ARTES" FRENTE A "SISTEMA" DE LAS ARTES

En la sección anterior quedaron expuestos los principios o categorías que hacen posible la obra de arte en general. Hemos podido ver, además, cómo Hartmann permanece fiel a su propósito inicial de abordar teóricamente problema tras problema, sin atreverse nunca a ofrecer un sistema cerrado de soluciones, pero sin abandonar tampoco en ningún momento una línea de argumentación que guarda de principio a fin una asombrosa coherencia sistemática.

Ahora bien, el término "obra de arte" es en realidad un nombre común, bajo el que Hartmann incluye las diversas formas artísticas que existen. Y, aunque es evidente que los principios ontológicos descritos son compartidos por todas las artes sin excepción, existen rasgos categoriales específicos que diferencian a cada una de ellas del resto.

Es de esperar, por tanto, la reaparición en este contexto de aquellos problemas que hemos encontrado planteados en el ámbito genérico del arte, como los relativos a la imbricación de los componentes estratificados del trasfondo irreal, las relaciones entre forma y contenido, verdad y falsedad, sublimidad, comicidad, etc.

Podremos comprobar, asimismo:

1ª) Que los problemas se multiplican caleidoscópicamente, en cuanto el análisis pasa a ocuparse de las distintas manifestaciones artísticas por separado.

2ª) Que las propuestas de solución que ofrece la estética ontológica a cada nuevo círculo de problemas, se adaptan a la "orografía" especial que muestran en cada caso los diversos grupos de fenómenos artísticos.

También en este terreno, el método que sigue Hartmann destaca respecto de investigaciones anteriores por su riqueza y apertura de miras.

Como es bien sabido, el Idealismo alemán había presentado un análisis de las formas artísticas que partía de presupuestos dogmáticos, dando al conjunto de su exposición la forma de un "sistema de las artes singulares", construido a priori desde lo Absoluto¹, en el que la infinita multiplicidad de manifestaciones artísticas era medida con parámetros conceptuales uniformes, todos ellos derivados de una artificiosa filosofía del espíritu².

En cambio, el examen que lleva a cabo Hartmann:

1º) Prescinde de cualquier presupuesto previo y respeta siempre las diferencias de estructura que existen entre las formas artísticas, sin manipular ni deformar los fenómenos, cuando estos muestran resistencia a ser encajados en algún esquema elaborado con anterioridad.

2º) Por lo que se refiere al factor ideal que aparece en todas las artes, es para Hartmann un componente más de las mismas, importante, sí, pero no el único ni el decisivo, como habían sostenido los grandes sistemas especulativos del pasado; Hartmann lo interpreta, además, en el marco de su concepción pluralista del reino del valor, poniendo así coto a cualquier posible tentación futura de construir desde el idealismo una metafísica dogmática del arte.

Trataremos de exponer en los capítulos que siguen la sistemática de las artes que propone Hartmann, como alternativa al sistema de las artes del idealismo alemán, partiendo del pormenorizado análisis categorial que lleva a cabo de los núcleos problemáticos que cada manifestación artística contiene.

Hay que decir, sin embargo, que resulta muy difícil entender el curso que adopta el pensamiento de nuestro filósofo en este terreno, no sólo por su elevado nivel de

complejidad, sino también porque a cada paso nos vemos obligados a "recomponer", por decirlo así, su teoría, toda vez que Hartmann no la presenta de un modo unitario, sino al hilo de los problemas que sucesivamente se le van planteando, conforme avanza en su estudio.

Nuestra tarea ha de ser, por tanto, mostrar la unidad conceptual que subyace al conjunto de reflexiones que Hartmann emprende en torno a las artes, partiendo de la estructura ontológica de la obra de arte en general, especialmente de la teoría de los estratos³, ya que en ella se encuentra la clave que permite comprender el entramado categorial básico de cada forma artística⁴.

Desarrollaremos la explicación de conformidad con el siguiente programa: en el capítulo 2º se estudia brevemente el papel que concede Hartmann a la empatía en la contemplación de la obra de arte; en el capítulo 3º, presentamos su clasificación de las artes, para pasar de inmediato, en los capítulos 4º y 5º, a analizar la estructura categorial de las artes no-representativas y representativas, respectivamente.

Los apartados que aparecen al final de la Sección (Capítulos 6º, 7º y 8º), tratan de arrojar alguna luz sobre el confuso status que ocupan las artes "mixtas" en la teoría hartmanniana del arte, así como de resolver algunos problemas de menor importancia.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 1º

(1) Cfr. H. Paetzold., Ästhetik des deutschen Idealismus, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1983, pp. 148 y ss. y 226 y ss.

(2) Sería tedioso presentar una enumeración completa de todos los pasajes en que la estética tradicional (incluida la estética neokantiana y neoidealista) manifiesta la idea de que las artes forman un sistema. Hegel, por ejemplo, afirma que "La obra de arte (...) ha (...) de concebirse (...) como una totalidad en sí articulada, (...) como un organismo cuyas diferencias (...) se disocian como miembros singularizados cada uno de los cuales se convierte en sí en un todo autónomo y puede en esta singularidad llevar a representación la totalidad de las distintas formas artísticas. (...) Este mundo artístico real es el sistema de las artes singulares." (Lecciones sobre la estética, pp. 451-452); Schelling, por su parte, no vacila en decirnos que "la filosofía del arte es la construcción del universo en la forma del arte" (Filosofía del arte, pag. 127); A. Schopenhauer no ve en las artes sino maneras diversas de hacerse intuibiles las Ideas, como objetivaciones supremas de la Voluntad (El mundo como voluntad y representación, Ed. Porrúa, México, 1983, pp. 172 y ss. y Metaphysik des Schönen, Piper Verlag, München / Zürich, 1985, pp. 123 y ss.); F. Th. Vischer, por último, considera que "las artes y sus ramificaciones son sólo la realización del Arte único (der Einen Kunst), del Arte en sí (Kunst an sich)" (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, III, pag. 165).

(3) Cfr. Sección 1ª, Cap. 2º, apartado a.

(4) Cfr. Ä, 168, 198.

* * * * *

CAPITULO 2º

EL PROBLEMA DE LA EMPATIA EN LAS ARTES

El concepto de "empatía" ocupa un lugar central en la reflexión que emprende Hartmann en torno a las artes, por lo que, antes de adentrarnos en su estudio, es preciso dedicar alguna atención al posible sentido que este término adquiere en el marco de la nueva estética.

Sabemos que, a través de la obra de arte, el artista objetiva el contenido presente en su espíritu, plasmando en el objeto creado los aspectos esenciales del mundo y los valores que ha alcanzado a contemplar, en forma de una sucesión de estratos irreales.

Dijimos, asimismo, que la percepción estética, gracias a la cual el espíritu es capaz de desvelar estos contenidos objetivos, va siempre acompañada de reacciones sentimentales, que, por regla general, son reprimidas cuando la percepción queda integrada en el proceso del conocimiento¹.

Pues bien, el artista, al objetivar en la obra el contenido espiritual, imprime también en ella, a través de la forma, los sentimientos que se suscitaron en su ánimo en el momento de intuirlo.

Así se explica que, al enfrentarnos a una obra de arte, alcancemos no sólo a vislumbrar los contenidos esenciales del mundo y de la vida humana que constituyen la cosmovisión del artista, sino que, al mismo tiempo, lleguemos a sentir el mundo tal como él lo sintió.

En este punto, Hartmann es partidario de las conocidas tesis de la Einfühlung; también para Hartmann el artista proyecta en su creación los ecos sentimentales de su experiencia del mundo, de modo tal que esos afectos puedan ser revividos posteriormente por un hipotético contemplador, siempre que éste posea "la misma predisposición perceptiva y afectiva respecto a la obra que la que el artista tiene ante la realidad exterior"².

No obstante, a pesar de la evidente utilidad de la noción de empatía, antes de incluirla en la nueva estética, es necesario despojarla de todas las deformaciones que en ella han introducido los estetas de la Einfühlung.

Para Hartmann, "empatizar" no significa en absoluto que el espectador "proyecte" sus sentimientos en la obra. Esta tesis responde a falsos prejuicios de índole subjetivista; en realidad, lo que aquí sucede es más bien lo siguiente: el artista, valiéndose de la conformación que imprime en la obra, introduce en ella, amén del contenido que desea representar, sus sentimientos o afectos; luego, cuando el contemplador la percibe, no sólo se "abre" ante él el trasfondo irreal estratificado, sino que la forma de la obra le sugiere, de modo inmediato, sentimientos análogos a los experimentados por su autor. La forma es, por tanto, el factor determinante de la empatía sentimental.

Si tenemos en cuenta ahora que la forma es un factor estructural compartido por todas las artes, podemos ya anticipar que la empatía ha de jugar en cualquiera de ellas un papel destacado. Sobre todo, resultará inevitable emplear este concepto a la hora de investigar la composición categorial de las artes no representativas, como la música, la arquitectura o la ornamentación, ya que en ellas el factor formal es mucho más importante que en las demás formas de expresión artística³.

Puede plantearse, desde luego, la cuestión de cómo determinadas combinaciones formales son capaces de suscitar un conjunto de estados anímicos especiales en el espíritu del contemplador de una obra de arte; pero hay que confesar que no estamos en condiciones de resolverla, ya que es imposible explicar cómo fenómenos tan dispares se hallan conectados entre sí; por consiguiente, deberemos relegarla al sector de problemas metafísicos que la nueva estética se confiesa incapaz de resolver.

NOTAS AL CAPITULO 2º

- (1) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.
- (2) E. Ocampo / M. Peran., Teorías del arte, Ed. Icaria, Barcelona, 1991, pag. 41.
- (3) Cfr. Ä, 254-256, 297-299.

* * * * *

CAPITULO 3º

EL PROBLEMA DE LA CLASIFICACION DE LAS ARTES

Al problema de la influencia que la empatía ejerce sobre las diferentes manifestaciones artísticas, debe añadirse otro, no menos importante: ¿qué criterio hemos de adoptar a la hora de clasificar las artes de un modo sistemático?

En algunos pasajes de la Ästhetik, Hartmann parece inclinarse por una división que atienda al material (Materie) utilizado en cada caso por el artista¹; pero tal criterio es rápidamente abandonado, puesto que deja fuera a las artes combinadas o mixtas.

Hartmann opta entonces por ordenar las artes en función de la mayor o menor importancia que en ellas adquiere el factor formal. Siguiendo este principio, las artes pueden clasificarse en tres grandes grupos:

1º) El grupo de las que Hartmann denomina "artes no representativas" o formales (nicht darstellende Künste)², es decir aquellas formas de expresión artística que carecen de tema concreto, y en las que el trasfondo irreal de los estratos está constituido casi íntegramente por un juego de formas o proporciones ideales.

En este ámbito se incluyen: a) la decoración u ornamentación, arte en que el juego de formas citado carece completamente de contenido espiritual, y que suele hallarse al servicio de la arquitectura; b) la arquitectura propiamente dicha, en la que el juego formal del trasfondo supone ya una determinada visión del mundo y planos superiores de tipo ideal-valorativo; c) por último, la música, como arte en el que el plano formal alcanza un nivel muy elevado de desrealización, por lo que es capaz de expresar los más altos contenidos de valor que puede captar el sentimiento puro del hombre.

2º) El segundo grupo lo forman las "artes representativas" o reales (darstellende Künste), que poseen

un contenido temático. En ellas el trasfondo irreal de la obra expone rasgos esenciales del mundo real, y muy especialmente, del mundo de la vida humana, así como los valores ideales que en él actúan.

Aquí encontramos: a) la escultura; b) la pintura; y c) el conjunto de formas artísticas que Hartmann comprende bajo el epígrafe genérico de literatura (novela, epopeya, poesía, arte dramático).

3º) El último grupo lo forman las "artes mixtas" (kombinierte Künste), es decir, aquellas que contienen, además de un núcleo temático, un componente puramente formal, procedente casi siempre de la música. Aquí se encuentran, por un lado, el cine y, por otro, el oratorio, la cantata, el lied, la música programática, el poema sinfónico y el drama lírico (ópera).

Sin embargo, Hartmann no establece esta división de las artes en virtud únicamente de un principio formal, sino que las clasifica siguiendo un criterio mucho más profundo y significativo: el grado de libertad que cada una de ellas posee respecto de la realidad.

Sin duda, el trasfondo irreal que poseen las artes las hace a todas libres, sin excepción, respecto del proceso que caracteriza al ser real; pero es evidente que el nivel de libertad de las artes formales es siempre mucho más elevado que el alcanzado por las artes representativas, puesto que en ellas el artista juega libremente con el mundo puro de las formas, es decir, con posibilidades puras, que luego plasma en la materia; le es dado, así, crear un mundo a partir de la nada (Schöpfung aus Nichts), sin necesidad alguna de imitar objetos pertenecientes al ámbito de lo real.

El decorador, el arquitecto, y sobre todo el músico, son, pues, compositores, puesto que "componen" formas con

objetos reales (p. ej., sonidos), a partir de las relaciones ideales que introducen en ellos; es así como logran superar la férrea necesidad real, alcanzando en el terreno de la creación una libertad casi ilimitada.

Esto es muy evidente en el caso concreto de la música: mientras en la decoración o en la arquitectura la actividad creadora del artista aún se ve obstaculizada por las trabas que el material sensible opone a su labor de formación, en la música la creatividad se desarrolla en el plano de lo absolutamente ideal, ya que los sonidos ofrecen al compositor, una cantidad elevadísima de posibles combinaciones formales. Por esta razón Hartmann considera que la música es la más libre de las artes³.

En las artes representativas, en cambio, el artista se encuentra atado a un tema concreto, casi siempre tomado de la vida real; esta circunstancia limita en buena medida el alcance de su libertad, ya que le hace contar con menos posibilidades a la hora de configurar la materia.

Afortunadamente, este defecto se ve en parte compensado, por el hecho de que estas artes suelen tomar sus figuras del único sector del ser real donde la posibilidad (y, por tanto, la libertad) juega un papel decisivo: el mundo de la vida humana⁴.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 3º

(1) Cfr. Ä, 164, 193.

(2) Ä, 114, 134.

(3) Cfr. Ä, 114-134 y Ä, 125, 146-147.

(4) La división que lleva a cabo Hartmann entre artes "formales" y "representativas" es paralela, en cierto sentido, a la elaborada por algunos sistemas del Idealismo alemán. Schelling, por ejemplo, había distinguido entre la serie ideal y la serie real de las artes. Sin embargo, aquí se agota la semejanza entre ambos puntos de vista, puesto que en la sistemática hartmanniana es imposible encontrar un escalonamiento graduado en el nivel de perfección de las artes, según se hallen más o menos próximas a una adecuada representación del Absoluto.

* * * * *

CAPITULO 4º

ESTRUCTURA CATEGORIAL DE LAS ARTES NO-REPRESENTATIVAS

O FORMALES (nicht darstellende Künste)

El análisis que ofrece Hartmann de las tres artes formales -decoración, arquitectura y música- sigue, con distintas variaciones, un mismo esquema general:

a) En primer lugar, plantea el problema del nivel de autonomía o libertad del que goza ese arte en cuestión, en función del grado de independencia y pureza del juego de formas que constituye la mayor parte de su trasfondo irreal.

b) A continuación, aborda el problema de cómo "aparece" dicho trasfondo en cada una de las artes formales, mediante un análisis de los estratos que lo constituyen, distinguiendo, en su caso, aquellos planos más profundos -ya no formales, sino dotados de contenido- que en ellas puedan darse¹.

c) En tercer lugar, Hartmann estudia el papel específico que juega la empatía en estas formas artísticas, teniendo en cuenta la intensidad con que se objetivan en cada una los sentimientos que animan al espíritu humano.

d) Seguidamente, Hartmann trata de encontrar el sentido en que puede hablarse de verdad o falsedad dentro del arte no-representativo que está tratando en ese momento.

e) Por último, investiga qué relación guardan las artes formales con los principales predicados de valor estético, examinando si su particular estructura ontológica las hace más aptas para exponer lo Sublime, lo Gracioso, etc...

a) Estructura categorial de la Decoración (Ornamentik).

a₁) El problema de la autonomía del arte decorativo.

La Ornamentación ocupa el nivel más bajo en la jerarquía de las artes formales, debido a que existen en ella

numerosos obstáculos, que limitan en exceso la libertad del artista a la hora de otorgar forma a la materia del primer plano real.

Así es, en efecto: el arte decorativo, aunque carece de fin práctico en sí mismo, se ve obligado a plasmarse en objetos que sí poseen carácter utilitario -edificios, utensilios, etc-; es, pues, un arte que siempre forma parte de un marco que le trasciende, dentro del cual cobra sentido. Esta circunstancia hace que no podamos concebirlo de modo aislado, por lo que no es un arte realmente libre².

Pero no debe olvidarse, por otro lado, que la ornamentación, por ser un arte formal, participa de la libertad que este factor confiere a todas las artes que se basan en él a la hora de elaborar sus objetivaciones. Los motivos o "temas" decorativos, se caracterizan por poseer un alto nivel de desrealización, y, una vez creados, se transforman y repiten de mil maneras, enlazándose en totalidades figurativas cada vez mayores, que son independientes en su formación específica respecto de las formas propias del objeto en el que inhieren.

Tales constelaciones formales poseen, según Hartmann, una completa autonomía; no hacen referencia a nada exterior a ellas mismas, sino que se agotan en el puro juego que entre sus componentes establece libremente la fantasía del decorador, enlazándose mediante una infinidad de combinaciones posibles, que se integran en unidades formales cada vez más amplias³, constituyendo, finalmente, un auténtico "mundo para sí" (eine Welt für sich)⁴. Por eso "todo ornamento puede ser contemplado también en sí mismo" y, en consecuencia, "dentro de sus modestos límites tiene independencia estética"⁵.

a₂) El problema del trasfondo irreal en el arte decorativo.

La esencia de la ornamentación plantea

inmediatamente el problema ontológico de si en un arte tan "plano" como éste es posible aún hablar de la aparición en el primer plano real de algún tipo de trasfondo irreal, esto es, si existe en él "un estrato que no sea el estrato real (material) sensible y de primer plano, en el que se desarrolla el juego de líneas..., [y] la fantasía espacial de formas"⁶.

Un estudio detallado del fenómeno muestra que en la decoración no hay un trasfondo propiamente dicho, sino sólo "contraste" (Kontrast), "armonía" (Harmonie), "enlace" (Verschlingung), "superposición" (Überlagerung), o un "entrecruzarse" (Ineinandergreifen) de componentes formales abstractos, que se caracterizan por una desrealización casi completa.

A pesar de ello, no parece desacertado pensar que, a través de estas combinaciones figurativas, el artista plasma la contemplación que su espíritu ha llevado a cabo de aquellas estructuras absolutamente generales del ente, que hallándose incluso más allá de todo ente real e ideal, constituyen el entramado básico del Ser mismo. La intuición de dichas oposiciones categoriales elementales⁷ quedaría objetivada luego en la obra de arte decorativo, mediante los peculiares entrelazamientos formales de las figuras que aparecen en su primer plano⁸.

a₃) El problema de la empatía en el arte decorativo.

Hartmann no explica claramente qué papel juega la empatía en el terreno de la ornamentación, limitándose a afirmar que se basa en "un suave acompañamiento del juego de líneas, un vibrar carente de todo compromiso" sugerido por las formas de la obra⁹.

¿Qué significa esto? A nuestro parecer, Hartmann viene a decirnos con ello que, al formar el conjunto de las categorías fundamentales parte de todo ente, éstas se

encuentran presentes, tanto en el mundo externo, como en el espíritu que lo contempla (sea éste el del artista o el del espectador que observa la obra). Cuando el espíritu del artista contempla la estructura universal del Ser, empatiza sentimentalmente con ella, experimentando lo que podríamos definir como un sentimiento de "armonía" o "resonancia" ante la perfecta "regularidad ontológica" del mundo, plasmando este sentimiento en la obra a través del juego de formas.

Al contemplar luego las figuras que aparecen en la obra, en el espíritu del espectador se despiertan los mismos ecos emocionales que tuvieron lugar en el ánimo del artista.

Por ello, aunque aparentemente el juego de las formas decorativas es "mudo", en él también se plasma el sentimiento del hombre y algún aspecto de su visión del mundo¹⁰.

a₄) El problema de la "verdad" / "falsedad" en la obra del arte decorativo.

Dado el notorio predominio de la forma en la ornamentación, y la casi total ausencia de contenido que la caracteriza -toda vez que el reino de las categorías fundamentales está más bien sugerido por la configuración del primer plano, que auténticamente representado como trasfondo irreal-, la verdad de la obra de arte decorativo únicamente puede residir en la adecuada disposición formal que el artista imprime a la materia que está configurando, cuyos componentes deben mostrar una estructura dotada de unidad y necesidad. Sólo así podrá indicar al contemplador el "trasfondo" categorial que ha intuido.

De no reunirse estas condiciones, la falsedad de la obra salta a la vista, y ésta da la impresión de ser un caos; además, al no formar sus figuras un conjunto armónico, resulta completamente imposible que lleguen a conducir al espíritu hasta el contenido categorial descubierto.

a₅) El problema de las relaciones entre el arte decorativo y los principales valores estéticos.

Como hemos indicado más arriba (Cfr. supra apartado a₂), la ornamentación carece propiamente de un trasfondo que se sitúe más allá del primer plano formal, por lo que sus obras podrán calificarse, todo lo más, de "graciosas" (anmutig), "atractivas" (reizvoll), "seductoras" (anziehend), o simplemente "agradables" (gefälligen), pero, al hallarse privadas de profundidad, no queda en ellas espacio suficiente para el valor de lo Sublime. En consecuencia, el placer estético que suscitan en el ánimo del contemplador es siempre escaso y superficial¹¹.

* * * * *

b) Estructura categorial de la Arquitectura (Baukunst).

b,) El problema de la autonomía de la arquitectura.

También en la arquitectura, como sucedía anteriormente con la ornamentación, se plantea el problema de hasta qué punto puede decirse de ella que es un arte "libre": ¿no están aquí restringidas las posibilidades creativas del artista por finés utilitarios, absolutamente ajenos al arte?; y, por otra parte, ¿no es el material empleado por el arquitecto excesivamente grosero para ser modelado con plena libertad?¹². De manera que, a primera vista, la arquitectura da la impresión de estar demasiado atendida al ámbito de lo efectivo, y no alcanza el nivel de irrealidad que el arte requiere.

La antinomia que se plantea en la arquitectura entre "autonomía" y "dependencia utilitaria" exige una síntesis superior, que englobe ambos aspectos, superándolos y conservándolos a la vez. Para Hartmann sólo el espíritu del arquitecto genial está en condiciones de llevarla a cabo.

El logro de dicha síntesis depende, en primer lugar, de que el arquitecto posea un dominio tan completo de la técnica de construcción, que le permita introducir perfectamente el orden ideal de las formas en la tosquedad del material real, dotándole de un equilibrio y una armonía que antes parecían ajenos a su esencia. Así, la libertad del espíritu humano, gracias a su acceso a la esfera de lo ideal-posible, triunfa sobre la necesidad de la esfera real, y en la obra arquitectónica "la victoria del espíritu sobre la materia 'aparece' en lo visible e intuíble"¹³.

La genialidad del arquitecto es aún mayor, si es capaz de ver en el fin al que está destinado el edificio -que le viene impuesto desde el exterior, y no es libremente elegido-, no un obstáculo para su libre labor de conformación,

sino más bien una "condición previa" (Vorbedingung)¹⁴ de la misma, que le ofrece la oportunidad de desarrollar todas las facultades creadoras de su espíritu.

Si el arquitecto sabe, además, armonizar la utilidad del edificio con el libre juego compositivo de formas ideales, de manera que el fin práctico quede completamente integrado en dicho juego y desaparezca tras él, logrará, sin duda, producir una obra dotada de libertad y autonomía suficiente como para que podamos calificarla de auténtico arte.

b₂) El problema del trasfondo irreal en la arquitectura.

La decoración, al ser un simple entrelazamiento de formas, carecía de trasfondo. Como se recordará, la composición formal servía allí únicamente para sugerir al espíritu del contemplador el sector más básico de las categorías del Ser.

En la arquitectura, sin embargo, nos hallamos ante una forma de expresión artística más elevada, en la que la disposición de las formas parece ya apuntar a un contenido situado más allá de ellas.

El problema aquí es: ¿tiene sentido afirmar la existencia en la arquitectura de algún tipo de trasfondo irreal que aparezca ante el contemplador? Para Hartmann la respuesta a esta cuestión es clara: no sólo existe en las obras del arte arquitectónico un trasfondo, sino que éste se encuentra, a su vez, estratificado¹⁵.

Para probar este aserto, parte Hartmann, una vez más, de la teoría del arte como forma de objetivación del espíritu humano -particular y colectivo- y de su visión del mundo¹⁶: dijimos que todo edificio se erige con vistas a un fin específico; ahora bien, sabemos que los fines, metas, propósitos y proyectos de los seres humanos están determinados

en cada momento por el conjunto de valores ideales que se abren ante su sentimiento o mirada del valor¹⁷. Son estos valores los que, presentes en el ánimo del hombre, marcan la concepción que tiene de sí mismo a lo largo de un período de tiempo; son ellos, asimismo, los que configuran su vida, tanto a nivel espiritual, como a nivel material, haciéndose "visibles" en todos sus productos, entre los que se hallan, evidentemente, las construcciones arquitectónicas.

Por ello, en el trasfondo de todo edificio, se encuentra siempre un estrato de contenido, constituido por ideas, es decir, por aquellos valores que impulsan las acciones de un espíritu histórico colectivo. El arquitecto, dominado por la sensibilidad común, se ha limitado únicamente a dar forma a ese contenido ideal, mediante la configuración que introduce en la materia¹⁸.

Sin embargo, el análisis no está completo con lo dicho, ni puede detenerse en este punto, sino que es necesario ampliarlo, a fin de explicar la estructura de los estratos externos de este arte; pues es un fenómeno evidente que el conjunto de formas de que se sirve el arquitecto para satisfacer el fin al que se consagra la edificación, no es simple, sino que está integrado por una estructura muy compleja, en la que cada elemento remite a diversos conjuntos parciales (habitaciones, salones, etc...), que constituyen, a su vez, partes de una totalidad formal superior.

Parece obvio que al contemplador del edificio no se le hace presente de golpe la totalidad de elementos de que éste consta, sino que cada una de las perspectivas del mismo que aparecen ante su vista, es tácitamente incluida, gracias a la visión de orden superior, en el conjunto del que forma parte, gracias a una transmutación del simple "ver óptico" (optisches Sehen) en un "ver sintético" (synthetisches Sehen) o "artístico" (das künstlerische Sehen)¹⁹.

Los estratos externos de la arquitectura se hallan constituidos entonces, de conformidad con lo dicho, por el orden global de las formas que el encargado de erigir el edificio introduce en la materia real.

Son los valores que gravitan sobre el espíritu del artista durante el proceso creativo, los que, en última instancia, determinan desde dentro la disposición (dinámica y espacial) que éste confiere a los materiales y, por tanto, la forma exterior de la obra²⁰. En la distribución de las distintas partes de la construcción aparece así el contenido ideal de valor presente en el espíritu del hombre y del pueblo que la construyó; dicho contenido, inscrito ahora en su trasfondo irreal, coordina y da sentido a todos y cada uno de los elementos que forman la fábrica real del edificio²¹.

Los momentos expuestos se traducirían en la siguiente serie de estratos que se suceden en las obras del arte arquitectónico, y que resultan accesibles a la visión de orden superior de todo aquel que ante ellas adopte la adecuada actitud de contemplación estética:

A) PRIMER PLANO REAL: Compuesto por los materiales empleados en la construcción del edificio.

B) TRASFONDO IRREAL:

1) Estratos externos del trasfondo irreal: son estratos puramente formales. Se ordenan como sigue:

1.1) La "composición de conformidad a un fin" práctico (Zweckkomposition), que se plasma objetivamente en los planos del edificio. Dicha composición está siempre determinada por el fin al que se destina la construcción que, como si fuera un "tema", determina a priori su configuración y las posibilidades formales que

se le ofrecen al arquitecto.

1.2) La "composición espacial" (Raumkomposition), "proporción" (Proportion) y "división de masas" (Massenverteilung), determinada por el estrato anterior.

1.3) La "composición dinámica" (dynamische Komposition), es decir, el "dominio de la materia" (Bewältigung der Materie) y la "explotación de su legalidad propia" (Auswertung ihrer Eigengesetzlichkeit), a fin de lograr un todo formalmente armónico y equilibrado, en el que queda superado el peso de los materiales; dicha superación puede intuirse a nivel visible.

Esta serie de estratos se manifiesta ante el contemplador de la obra tras la parte concreta de la construcción que percibe sensiblemente en un instante determinado, como una totalidad que esa parte supone y en la que ésta adquiere sentido. Es la imaginación del espectador la que, gracias a la movilidad que le confiere la categoría del espacio intuitivo²², recompone sintéticamente la totalidad del edificio, apoyándose en la perspectiva parcial del mismo en la que se halla situado.

2) Estratos internos del trasfondo irreal: Son estratos sugeridos por la composición formal de los anteriores. Constituyen el "contenido" (no temático ni representativo) de las producciones de la arquitectura.

2.1) "El espíritu o sentido en la solución de la tarea práctica" a que está destinada la

construcción (der Geist oder Sinn in der Lösung der praktischen Aufgabe). Se trata aquí de los finés vitales, conforme a los que ha sabido la habilidad o la genialidad del artista crear la obra, acertando a ocultarlos convenientemente tras el juego de las formas.

2.2) "La expresión de conjunto de las partes y del todo" (der Gesamtausdruck der Teile und des Ganzen), estrato que descansa, a su vez, en los estratos 1.2 y 1.3, es decir, en la composición formal espacial y dinámica de los componentes de la obra.

Hartmann precisa que en este estrato ya se manifiesta, hasta cierto punto, el espíritu de los hombres que crearon el edificio, por cuanto las formas elegidas ponen siempre de relieve los valores presentes en el ánimo del colectivo que las ha empleado.

2.3) La plasmación de la voluntad vital del espíritu que creó el edificio, así como de los valores ideales intuidos por éste en una época histórica determinada. Es el "estrato de la idea en la obra arquitectónica" (Idee im Bauwerk), al que Hartmann denomina también estrato "metafísico" (metaphysischen), ya que en él se abre ante el sentimiento del contemplador la esencia de los valores intuidos por el artífice de la obra, aunque no los aprehenda conceptualmente²³.

b₃) El problema de la empatía en la arquitectura.

Sabemos que la empatía constituye un fenómeno anímico estrechamente ligado a la forma de la obra de arte.

Dado que, como hemos podido comprobar, la composición formal es un momento imprescindible dentro de la arquitectura, parece lógico pensar que este fenómeno debe desempeñar también en ella un papel de cierta importancia.

Así es, en efecto:

1²) La empatía afecta al individuo que contempla una obra arquitectónica, en el momento en que éste capta en la ordenación armónica de las formas, en el equilibrio de las masas, y en la disposición regular de los elementos de la construcción, la victoria de lo ideal y, por tanto, de la libertad del espíritu, sobre la materia²⁴. El sujeto libre empatiza con la libertad que se pone de manifiesto a través de la composición formal que el hombre ha dado a la obra, y que sabe le eleva por encima de todos los demás entes reales, que carecen de libertad.

2²) Por otra parte, al contemplar la distribución de las formas en la obra, el espectador, al mismo tiempo que aprehende en ella los valores ideales que intuyó el espíritu que la produjo, empatiza con el sentimiento vital que había en él.

Dicho sentimiento fue sugerido al espíritu de los que construyeron el edificio por las cualidades de valor mencionadas, en función de las cuales orientaron sus vidas, y ha quedado, por decirlo así, "fijado" en la configuración global que imprimieron al edificio, por lo que puede ser recuperado en el futuro por todo aquel que sepa "leerlo" en sus formas.

b₄) El problema de la "verdad" / "falsedad" en la obra del arte arquitectónico.

En el terreno de la arquitectura, puede hablarse de "arte verdadero" en tres grandes sentidos:

1º) En un sentido formal, una construcción es tanto más verdadera, cuanto más unidad y necesidad cabe encontrar en su estructura, es decir, si posee una composición formal, espacial y dinámica de carácter unitario²⁵.

2º) Por lo que respecta a su contenido, una edificación puede ser también verdadera si se encuentran plasmados en ella auténticos valores, es decir, los ideales de una época, así como los sentimientos vinculados a su intuición.

Cuando una obra, mediante una composición formal cuidadosamente seleccionada, nos sugiere estos dos aspectos de la vida de un espíritu histórico, alcanza al mismo tiempo verdad esencial y verdad vital; todo en ella parece obedecer entonces a "altos ideales esenciales" (hohe Wesensideale), que determinan desde el trasfondo hasta los más ínfimos detalles que aparecen en el primer plano. Cuando no es así, el edificio da la impresión de falsedad, de frialdad, como si se tratase de algo carente de sentimiento y de "mensaje"²⁶.

3º) Todavía puede calificarse una construcción de "verdadera" obra de arte desde un tercer punto de vista: si cada una de las partes de que consta cumple el fin práctico para el que fue destinada, formando parte de un conjunto orgánicamente distribuido, hay en ella "verdad vital", aunque en un sentido distinto al hasta ahora expuesto²⁷; aquí el término "verdad vital" hace referencia, no a la fijación en la obra de rasgos esenciales del mundo del hombre, sino a la adecuación del edificio a las tareas esenciales de carácter utilitario, que ha de cumplir en el marco de la vida cotidiana de una comunidad.

b₅) El problema de las relaciones entre la arquitectura y los principales valores estéticos.

Entre los predicados de valor estético más

importantes, ¿cuáles se hallan más estrechamente ligados a las obras del arte arquitectónico?

1º) Si tenemos en cuenta que una obra de arte es sublime cuando en su trasfondo irreal aparecen cualidades de grandeza, o de enorme elevación en el valor²⁸, parece evidente que puede calificarse de "sublime" o "grandioso" un edificio que, además de haber sido construido a partir de valores ideales muy altos, alcanza a nivel físico dimensiones monumentales, majestuosas e imponentes, en las que se nos revela el valor superior de la libertad del espíritu sobre la materia real, a la que ha sabido dominar.

A esto hay que añadir que la indeterminación y relativa oscuridad que caracterizan la aprehensión de lo Sublime, se ve a veces facilitada por algunas formas especiales de construcción (por ejemplo, una catedral), lo que hace de esta forma artística una de las más cercanas a este valor estético²⁹. Por este motivo, "la arquitectura es capaz sobre todo para lo Sublime", dentro del cual "puede elevarse a valores extraordinarios"³⁰.

Como se ve, la "grandeza" que aparece en el trasfondo irreal de la arquitectura no debe entenderse sólo en un sentido cuantitativo, indicando una enorme magnitud en las proporciones de la obra. Pues lo que expresan los últimos estratos del trasfondo de un edificio es, en definitiva, una concepción del mundo, y sólo si ésta es verdaderamente "grande", esto es, sólo si responde a valores superiores, la construcción posee auténtica sublimidad.

2º) Pero la afinidad de la arquitectura al valor de lo Sublime no obsta para que en ella pueda darse también lo Gracioso. De hecho, como valor vinculado a los estratos externos de una obra, es posible hallarlo realizado en muchas construcciones, habida cuenta de la importancia que adquiere en este arte la composición formal.

Sin embargo, es necesario tener presente que, en la arquitectura, el valor de lo Gracioso surge siempre que la edificación no manifiesta pretensiones de grandeza, carece de dimensiones amplias, o no cabe encontrar en su trasfondo elevados valores ideales³¹. Según este criterio, únicamente serán graciosas las construcciones populares, o, en general, aquellas que estén ligadas de manera pintoresca al paisaje.

* * * * *

c) Estructura categorial de la Música (Musikwerk).

c₁) El problema de la libertad en la música.

Dentro de las artes formales, la decoración y la arquitectura están regidas por la categoría del espacio; en cambio, la música es un arte eminentemente temporal³².

La música es, además, el arte más profundo, elevado y libre entre las formas de expresión no-representativas, y el prototipo de lo bello formal puro³³. Hartmann le concede tanta importancia, que a veces parece ver en ella la más alta cumbre a la que puede elevarse el arte³⁴.

Podremos comprender el puesto privilegiado que ocupa la música, si tenemos en cuenta que el grado de libertad del arte formal depende: 1º) de lo independiente que sea el juego formal con respecto a fines prácticos externos; 2º) de la ligereza del material que emplee para plasmar la composición; y, en fin, 3º) de la importancia que en él posea la categoría de posibilidad, es decir, de la riqueza, tanto de la combinatoria formal, como del contenido de valor que ésta nos sugiere.

Es claro que la "música pura" (reine Musik) reúne estas tres condiciones, ya que no posee fin extrínseco alguno, se da en ella el juego de formas con absoluta independencia, y cuenta, por último, con los sonidos como material real; éstos gozan de una ductilidad tan elevada, que parecen hallarse dotados de un carácter inmaterial y etéreo, muy próximo -dentro de los límites que impone el ser real- a la idealidad. Si a ello se añade que no es posible encontrar en la música la representación de un tema o asunto específico concreto, comprenderemos por qué la música es para Hartmann "la más libre de las artes" (die freieste aller Künste)³⁵.

La potencia creativa del artista es aquí poco menos

que absoluta, ya que su labor se desenvuelve en el ámbito de la posibilidad pura, al que se remonta gracias a la imaginación y la categoría de la temporalidad intuitiva³⁶, que confieren a su espíritu una inusitada movilidad dentro del sector de las formas ideales. La imaginación, no limitada por más barreras que las impuestas por las peculiaridades específicas de la materia sonora, permite al espíritu alcanzar aquí "un grado de productividad que no conocen las otras artes". Todo en la música, empezando por los temas musicales, es fruto de la imaginación creadora y, por tanto, un "puro producto de la fantasía musical" (reines Produkt musikalischer Phantasie)³⁷. De ahí que el músico, más que cualquier otro representante de las artes formales, sea llamado con absoluta propiedad compositor.

c₂) El problema del trasfondo irreal en la música.

La espiritualidad y el carácter aparentemente inmaterial de la música, así como su cercanía al ser ideal, hacen de ella un arte especialmente problemático, por lo que a la ontología crítica le resulta muy difícil determinar con precisión cuáles son sus estructuras categoriales básicas. ¿No es absurdo, en efecto, buscar el trasfondo de un objeto constituido únicamente por tonalidades, escalas, armonías, ritmos, variaciones..., que no parecen apuntar a contenido alguno más allá de sí mismas? ¿Qué estratos formarían el hipotético trasfondo de la obra de arte musical y qué contendría cada uno de ellos? ¿Qué aparece, en fin, ante el oyente en una obra de este género? El análisis categorial choca aquí con una barrera que se diría insuperable.

Y, sin embargo, debe haber algún tipo de trasfondo en la composición musical, puesto que, situado ante ella, el oyente tiene conciencia, aunque sea vaga, de que la obra trasciende la parte real de la misma que está escuchando en un momento dado, y de que ésta va mucho más allá, tanto de lo escrito en el pentagrama, como de la ejecución musical en la

que le está siendo transmitida.

Además, la música parece estar dotada de algún tipo de contenido relacionado con el mundo de los afectos, puesto que en quien la escucha surgen sentimientos muy especiales, que le elevan por encima de todo lo que experimenta habitualmente en la vida cotidiana, poniendo a su espíritu en contacto con algo así como un mundo de ideas puras, superior al real.

Así pues, es evidente que en una pieza musical el compositor ha objetivado algo que ha contemplado en la más íntima profundidad de su espíritu³⁸; el problema es determinar qué es y cómo es capaz de sugerirlo una simple colección de sonidos.

¿Qué hay, pues, en el espíritu del compositor y cómo alcanza a objetivarse en la obra de arte musical?

La clave para abordar con éxito esta cuestión viene dada por los sentimientos que suscita en el oyente la audición de la partitura. Si dichos sentimientos aparecen en él al oírla, es evidente que están contenidos de algún modo en ella y, por tanto, también en el espíritu del compositor que la ha creado.

Ahora bien, los sentimientos que pueden hallarse plasmados en la obra musical son de dos tipos:

a) sentimientos típicos de todo espíritu humano: tristeza, alegría, dolor, ansiedad, angustia, etc...

b) el sentimiento de valor (Wertgefühl), que facilita al espíritu del hombre el acceso al mundo ideal de los valores³⁹.

Resultaría entonces que, a través de la música, el

artista transmite al oyente: 1) la esencia de estados afectivos comunes a cualquier alma humana; 2) los valores ideales que ha contemplado su espíritu; y, por último, 3) el sentimiento de respuesta que en él se suscita ante dichos valores (Wertantwort). Serían estos tres factores los que determinarían, en última instancia, la configuración formal que recibe la obra⁴⁰.

Por otra parte, las formas que utiliza el compositor para plasmar en la obra el contenido afectivo-emocional y de valor no son simples, sino que forman, a su vez, complicadas estructuras, integrándose en unidades cada vez más elevadas, hasta constituir la totalidad de la pieza en cuestión.

Según Hartmann, todo lo dicho permite establecer la existencia de un auténtico trasfondo en la obra de arte musical, integrado por un elevado número de estratos formales, tras los cuales se localizaría el contenido sentimental y de valor presente en el espíritu del artista⁴¹.

Para comprobar si esta hipótesis es correcta, es preciso analizar la composición de una pieza musical, con el fin de averiguar como están distribuidos en ella los estratos citados.

En general, puede decirse que los elementos que entran a formar parte de una obra perteneciente a este género artístico se encuentran dispuestos como sigue:

A) PRIMER PLANO REAL: constituido por la materia básica de la música: el sonido⁴², con su amplia grama de escalas, alturas, y tonos.

Los sonidos se hallan objetivados en forma de grafismos especiales -la notación musical- en la denominada "partitura".

Estos elementos forman sólo una parte del estrato real de la música, puesto que es menester arbitrar, además, algún procedimiento que actualice los sonidos, tonos, modulaciones, etc, que se hallan contenidos en la partitura. De ahí que el arte musical necesite de la intervención de un arte complementario o "de segundo orden" (Kunst zweiter Ordnung)⁴³, que permite suplir la falta de concreción que afecta siempre al primer plano real de esta forma artística⁴⁴.

El papel del intérprete ha de ser, por tanto, completar los espacios de indeterminación que ha dejado abiertos el autor en la obra, contribuyendo con una ejecución plena de sentimiento a que las notas abstractas revelen sin interferencias las emociones y los valores que el músico compositor plasmó en ellas.

Esto significa que el espíritu del buen intérprete tiene que haber penetrado previamente en todos los estratos que constituyen la obra, hasta intuir los que se hallan situados en la profundidad ideal, para comprenderla en su integridad y llegar así a hacérsela comprender al oyente⁴⁵. De su manejo de las formas musicales, es decir, de su virtuosismo, depende que los niveles interiores de la composición, ligados a esas formas, aparezcan luego ante el que la escucha.

Desde luego, el carácter impreciso del contenido afectivo e ideal que subyace al trasfondo de la música, hace que los diversos intérpretes ofrezcan versiones muy diferentes de la misma partitura, según crean que tal o cual modo de ejecutar sus estratos formales externos puede sugerir al auditorio con mayor facilidad los estratos

interiores.

A pesar de ello, el contenido ideal de la obra no se disuelve jamás en la multiplicidad de sus reproducciones reales, sino que se constituye como unidad de sentido irreal, más allá de ellas⁴⁶; pero, al mismo tiempo, la obra no puede concebirse fuera de tales interpretaciones, por lo que la relación entre ambos miembros debe entenderse en términos de una dialéctica entre unidad (de la obra) y multiplicidad (de sus ejecuciones).

B) TRASFONDO IRREAL: El trasfondo irreal de la obra musical se halla muy cercano al primer plano real audible, por lo que ambos niveles, aunque distintos, se condicionan mutuamente⁴⁷.

Está formado por dos grupos de estratos bien diferenciados:

1) Estratos externos del trasfondo: son estratos formales, integrados por el puro juego de tonos y armonías, así como por la exposición, variación y transformaciones sucesivas de los temas creados por el compositor, conforme a las leyes esenciales que les son propias. Aquí nos encontraríamos:

1.1) El estrato de las "frases musicales cerradas" (geschlossenen musikalischen Phrasen), en el que se pasa de la simple escala a la frase como primera unidad musical.

1.2) El estrato de los "temas" (Themen) y las "variaciones" (Variationen) de éstos.

1.3) El estrato de los "tiempos" o "movimientos" musicales (musikalischen Sätze),

en los que se integran los elementos anteriores en unidades de orden superior⁴⁸.

1.4) El estrato de la "unión de los movimientos en un gran 'Opus'" (Verbundenheit von Sätzen zum grossen "Opus").

2) Estratos internos del trasfondo, es decir, aquellos estratos sugeridos mediante la composición formal de los anteriores, y en los que se plasma el contenido anímico-sentimental e ideal de la obra. Son, a saber:

2.1) El estrato del "vibrar inmediato" (unmittelbaren Mitschwingen) o de la sentimentalidad primaria, sugerido inmediatamente por la simple disposición rítmica y armónica de los sonidos.

2.2) El estrato de los sentimientos profundos o estados anímicos (seelische Stimmung), plasmados según su esencia universal: dolor, alegría, nostalgia, recogimiento... Tales sentimientos vienen siempre insinuados por la disposición que el compositor ha sabido dar a los estratos formales externos⁴⁹.

2.3) El estrato de lo metafísico, es decir, de las "cosas últimas" (letzten Dinge), donde se sitúa el "caudal metafísico de Ideas" (metaphysischen Ideenschatz) de la obra. Aquí aparece el conjunto de valores ideales accesibles al sentimiento del valor del músico, cuya esencia se nos revela en la música con una intensidad y patencia muy superior a la del resto de las artes.

Con todo, el acceso que brinda la música al ámbito de lo metafísico se caracteriza por su irracionalidad, de manera que lo único que podemos decir es que en ella aparece "lo solemne" (das Feierliche), "lo sublime" (das Erhabene), una "oscura profundidad" (dunkle Tiefe), "lo que resplandece" (das Strahlende), "lo que arrebató" (das Hinreissende), "lo emocionante" (das Aufgeregte) o "lo simbólico" (das Symbolische); en definitiva, "algo que no se deja expresar en palabras y conceptos" (was... lässt sich in Worten und Begriffe auf keine Weise aussagen)⁵⁰. Puede decirse que para Hartmann, como para Beethoven, la música es un arte capaz de penetrar en aquel nivel del Ser donde no son capaces de llegar los conceptos filosóficos o científicos; por ello constituye una "revelación" más elevada y profunda que la ciencia y la filosofía.

Según Hartmann, sólo las grandes obras de arte musical presentan estos dos últimos estratos⁵¹.

Los estratos internos y externos de la música se hallan mutuamente vinculados en virtud de una ley categorial que establece una acción recíproca entre ambos (Gesetz zwischen Aussen- und Innenschichten der Musik)⁵²; según esta ley, el contenido de los estratos internos afectivos e ideales de la obra está condicionado por la riqueza y unidad de los estratos tonales del primer plano; pero, al mismo tiempo, son los estratos ideales y anímicos del trasfondo -lo metafísico, en una palabra- los que determinan la formación de los estratos externos, hasta sus últimos componentes.

En realidad, todo lo dicho parece indicar que,

entre los dos grupos de estratos que componen la obra de arte musical, no existe propiamente una "conexión", sino más bien una especie de paralelismo o correspondencia; pues es notorio que la "formación musical de la estructura" (die musikalische Aufbauformung) y "el contenido anímico con su formación" (seelische Gehalte mit ihrer Formung)⁵³ son enteramente heterogéneos entre sí.

Así se explica que músicas diferentes, con formaciones diferentes y compuestas por músicos distintos, puedan apuntar a un mismo contenido anímico-sentimental y de valor. Pero el problema de cómo pueden hallarse vinculados ontológicamente ambos grupos de estratos no puede resolverse, y ha de quedar por el momento fuera del análisis categorial.

Como puede comprobarse, el concepto hartmanniano de este arte incluye tanto elementos formales, como de contenido, a fin de dar cuenta de los fenómenos a nivel teórico del modo más satisfactorio posible. A juicio de Hartmann, la interpretación formalista de la música, sostenida por E. Hanslick, Stravinski, Gisèle Brelet, Boris de Schloezer, Susanne Langer o Leonard Meyer⁵⁴, es completamente desviada; pues en una composición musical hay siempre algo más que la pura arquitectura formal; en ella existe un contenido objetivo, ideal, que eleva al alma del que la escucha a "otro mundo" (eine andere Welt), un mundo de "pureza y de grandeza" (Reinheit und Grösse); y ese contenido "lo experimentamos en forma objetiva como algo que... aparece [en la música]... en forma inmediata en la unidad oída musicalmente, es decir, como algo transparente que aparece a través de ella"⁵⁵.

Llegado a este punto, Hartmann da un giro al análisis ontológico, y pasa a investigar el problema de cómo accede el oyente al contenido estratificado que forma el

trasfondo de una composición musical.

Aunque, por su alto contenido especulativo, jamás hubiera aceptado Hartmann la conocida tesis del Idealismo germano, según la cual la música es equiparable, desde otro punto de vista, a la arquitectura⁵⁶, existen semejanzas, como estamos viendo, entre la interpretación que nuestro filósofo ofrece de la estructura categorial de ambas artes. Tal afinidad se pone claramente de manifiesto en su explicación del proceso por el cual el espectador -en este caso, el oyente- aprehende el trasfondo irreal estratificado de la pieza musical.

Si en la arquitectura era la categoría del espacio intuitivo la que permite a la imaginación tener presente sintéticamente la totalidad de la obra, partiendo de la perspectiva aislada del edificio que percibe, aquí es el tiempo el que, como categoría de la intuición, permite al oyente actualizar la totalidad de la obra en cada uno de los instantes de su escucha. Al oír una frase musical, la "visión de orden superior" salta por encima de los sonidos captados a nivel sensible en el primer plano, intuyendo tácitamente la totalidad formal que les da sentido.

Por ello, hay que decir que el sujeto oye la obra desde dos puntos de vista muy distintos: en primer lugar, la oye sensiblemente, escuchando en cada instante el fragmento de la pieza expuesto ante su espíritu en ese momento, al que le van sucediendo otros, hasta que concluye la audición de la obra; pero, a su vez, el tiempo intuitivo permite oír musicalmente la obra, mediante la unión del fragmento de la pieza escuchado con los que la preceden y le siguen.

Esto significa que en la audición de una partitura musical están implicadas dos clases de categorías temporales: la temporalidad objetiva, puesto que la pieza transcurre de modo objetivo en el tiempo; y, por otro lado, la temporalidad

intuitiva, que permite a la imaginación del sujeto desplazarse en el tiempo para recomponer en cada instante, valiéndose de una síntesis, el conjunto de la obra.

Tenemos entonces que, en cada punto de la audición, se halla presente, ante el espíritu del sujeto que la escucha, de modo implícito, el orden formal entero de la pieza; y éste, si tiene educado el oído, puede abarcar intuitivamente, gracias al poder de la imaginación, todos los estratos formales de que consta, apoyándose en el sector del material sonoro que se le ofrece en un instante determinado⁵⁷. Asimismo, como los estratos formales externos y los estratos afectivos-ideales internos de la obra están conectados, el oyente que la sabe oír musicalmente accede sin dificultad al último trasfondo de la composición.

Si analizamos ahora las impresiones del oyente al penetrar en dicho trasfondo, cargado de sentimientos quintaesenciados y de un enorme contenido de valor ideal, comprobaremos que se siente literalmente "arrebatado" (mitgezogensein), y experimenta una especie de "rpto anímico" (seelischen Entführung), en el que a la profundidad de su yo espiritual se le revela el "cielo" (Himmel) de los valores⁵⁸. La única condición que debe cumplir el oyente para alcanzar este grado de participación en el contenido ideal de la obra, es no detenerse únicamente en los sentimientos que en él se suscitan, sino procurar trascenderlos, para remontarse al mundo de cualidades de valor que tras ellos aparece⁵⁹.

El acceso al último estrato de la música, formado por contenidos de valor universales, accesibles a todo espíritu humano, y la intensa participación en los mismos, hace saltar las barreras psicológicas que separan en la vida real a los sujetos que la oyen, creando entre ellos una estrecha comunidad espiritual⁶⁰. Si es cierto, como dice Hartmann, que "el espíritu une, mientras la conciencia separa"⁶¹, la música sería, entre todas las objetivaciones

artísticas, la que más contribuye a crear un ambiente de suprema unión entre los espíritus.

La unión mencionada no implica en modo alguno homogeneidad, sino más bien un enorme enriquecimiento de la libertad del espíritu, puesto que lo expresado por este arte es tan universal e ideal como indeterminado, por lo que para cada oyente puede significar algo distinto, aunque desde luego, siempre dentro del margen que marca la esencia del sentimiento o del valor expresado⁶².

c₃) El problema de la empatía en la música.

El problema de en qué medida interviene la empatía en el arte musical es especialmente complejo, puesto que resulta difícil comprender qué misteriosa afinidad existe entre un simple conjunto de sonidos, por muy armónico que sea, y el espíritu del compositor, del que interpreta la pieza, o del que se limita a escucharla, respectivamente. Tampoco es sencillo explicar cómo a través de esos sonidos alcanzan a expresarse los más profundos sentimientos y vivencias. No cabe duda de que la investigación categorial topa aquí con un núcleo metafísico irreductible.

Sin embargo, la nueva estética ontológica no puede dejar de hacer un esfuerzo por aclarar en la medida de lo posible un fenómeno tan oscuro; y en este punto está ciertamente en condiciones de darnos algunas indicaciones que, si bien no resuelven el problema, nos permiten al menos comprenderlo un poco mejor.

1º) Es menester fijarse, en primer lugar, en el hecho de que los valores pertenecen al ser ideal, y los sentimientos, por su parte, aunque dotados de realidad, son inmateriales; por eso ambos son afines al mundo de los sonidos que, a causa de su aparente inmaterialidad, aparecen como los entes reales más próximos al ser ideal⁶³.

2º) Por otra parte, el mundo de los sentimientos no es estático, sino que se halla en constante flujo, con momentos de elevación y depresión, de alegría y de tristeza. De manera que el material sonoro, al ser móvil y dinámico, y disponer, además, de una rica paleta de tonos y armonías, resulta muy apropiado, según Hartmann, para "pintar" (abmalen) o expresar "los misterios del alma" (die Geheimnisse der Seele)⁶⁴.

3º) La gran aptitud que muestra el mundo de la tonalidad para describir los complejos sentimientos y vivencias del alma, permite al músico simbolizar, mediante una determinada formación de sonidos, justo la esencia de este o aquel sentimiento concreto que halla en su espíritu y, en su caso, el valor al que corresponde dicho sentimiento.

Cuando el oyente se enfrenta luego a la combinación formal de sonidos ideada por el compositor, empatiza con los sentimientos que éste ha sabido introducir en la partitura; es así como la obra establece entre ellos una especie de conexión espiritual, que, por darse en un nivel de irrealidad, trasciende cualquier distancia que pueda separarles en el tiempo⁶⁵.

c₄) El problema de la "verdad" / "falsedad" en la obra del arte musical.

Siguiendo el esquema que nos hemos marcado, pasaremos ahora a tratar qué aspectos peculiares ofrece el problema de la "verdad" y la "falsedad" en la música, es decir, en qué sentido y bajo qué condiciones puede calificarse una composición de "verdadera" o "falsa".

Hartmann se limita a investigar esta problemática únicamente en el terreno de la música considerada en sí misma, pero no dedica atención alguna al arte interpretativo, a pesar de que parece claro que también la ejecución de una partitura puede ser calificada de "verdadera" o "falsa". Aun así, los

presupuestos estéticos de los que parte bastan para suplir este olvido, y nos permiten rellenar esta laguna sin gran dificultad.

Una pieza puede ser calificada de "verdadera" o "falsa" desde tres puntos de vista diferentes:

1º) El hecho de que la música sea el arte más libre, puesto que trabaja con formas puras, no impide que en ella rija una rigurosa necesidad esencial, ya que los sonidos de que consta se hallan vinculados entre sí mediante leyes internas muy estrictas, aunque estas leyes sean a veces de carácter estocástico o serial, como sucede en algunas composiciones modernas.

De manera que también aquí son las categorías de unidad formal y necesidad las que permiten hablar de una obra musical "verdadera": sólo una pieza en la que se interrelacionan orgánicamente todas las partes que la componen, produce en el oyente un "efecto único" (einheitlicher Wirkung). En cambio, cuando la obra se disuelve en particularidades aisladas, sin producir una impresión de totalidad, se hace "no unitaria" (uneinheitlich), "plana" (flach) e "inexpresiva" (nichtsagend), y puede decirse de esa música que suena falsa⁶⁶.

2º) Desde otro punto de vista, una música posee "verdad vital" (musikalische Lebenswahrheit) o "falsedad vital" (musikalische Lebensunwahrheit) según transmita o no un contenido anímico o sentimental realmente profundo. Si tal contenido no existe, y la música peca de vacía y superficial, el oyente queda decepcionado, al no hallar en la pieza nada que hable a su corazón, fuera de la vacía combinatoria de formas del primer plano⁶⁷.

3º) Por último, en una gran obra de arte musical hay, además, "verdad esencial" (Wesenswahrheit), cuando, más

allá del nivel de los sentimientos que suscita, se expresan en ella ideas o valores elevados.

Dichos valores pueden ser, bien valores vigentes en el espíritu objetivo de una época, con lo que el compositor expresa los sentimientos de valor compartidos por todos los miembros de una comunidad espiritual histórica; o bien pueden ser valores nuevos, pre-sentidos sólo por él, e inaccesibles al resto de sus contemporáneos (recuérdese los casos de Stravinski o Wagner). En otras ocasiones, por el contrario, se trata de valores que el sentimiento del compositor ha sabido recuperar de épocas pasadas y que han pasado inadvertidos para sus contemporáneos⁶⁸. Por lo demás, ya sabemos que es el grado de fecundidad de los valores expuestos en la obra lo que hace que ésta forme parte del arte verdadero, independientemente del juicio emitido sobre ella en el instante histórico en que fue compuesta⁶⁹.

En lo que se refiere a la cuestión de en qué medida puede juzgarse una interpretación musical como "verdadera" o "falsa", parece evidente que, si la tarea del músico ejecutante es, como se dijo más arriba⁷⁰, completar los espacios de indeterminación que se dan en los estratos externos de la obra, a fin de que ante el oyente se ponga de manifiesto del modo más nítido posible el trasfondo espiritual emocional-ideal de la misma; si, por otra parte, para cumplir esta tarea, debe estar él mismo impregnado del espíritu contenido en la composición, para saberlo transmitir adecuadamente, tenemos entonces que la interpretación será "verdadera" cuando se realice con un grado de calidad técnica tal que permita al público acceder a la riqueza del trasfondo espiritual de la pieza. Es falsa, en cambio, cuando el intérprete no posee en grado suficiente la técnica musical que se requiere para dejar aparecer la profundidad del trasfondo. Lo mismo sucede cuando el músico ejecutante no ha llegado a asimilar los contenidos sentimentales o de valor de la composición; la interpretación puede ser entonces formalmente

perfecta, pero aparece falta de emoción, hueca, artificial, y podemos sin vacilar tacharla de "falsa".

c₅) El problema de las relaciones entre la música y los principales valores estéticos.

Al ser la música una forma artística rica tanto en estratos externos como internos, pueden hacerse efectivos en ella los valores de lo Sublime y lo Gracioso.

1ª) Por ser capaz de expresar la esencia profunda de la vida anímica y los más elevados valores ideales, haciéndolo, además, con una peculiar indeterminación e inefabilidad, que la pone en contacto con la esfera de lo metafísico-irracional, o de las "cosas últimas", la música es una forma de expresión artística muy relacionada con el valor de lo Sublime.

Al no representar ningún ente finito real que estorbe la plena aparición de valores elevados, la música supera fácilmente la distancia que media en las artes representativas entre los objetos representados en la estrechez del primer plano sensible, por un lado, y la magnitud del contenido ideal plasmado en la obra, por otro⁷¹. Esto hace que la perfecta aparición de la idealidad y el valor de lo Sublime se hallen por principio ligados a la obra de arte musical, gracias precisamente a su carácter no-representativo.

2ª) Pero la música, además, por ser en buena medida un simple juego formal de tonalidades, no puede dejar de someter sus estratos externos a una cuidadosa elaboración, ya que, en último término, de ellos depende la aparición de los planos de contenido más profundos.

Como sabemos, los valores estéticos de lo Ligero y lo Gracioso se hallan vinculados siempre a los estratos

superficiales, donde predomina el elemento formal; por esta razón, es evidente que una pieza musical puede también ser "ligera" o "graciosa" (piénsese, por ejemplo, en los divertimentos de Mozart, o en muchas composiciones de F. J. Haydn).

Es precisamente la capacidad que posee la música para sintetizar lo profundo y lo superficial, lo Sublime y lo Gracioso, elevándose por encima de la contraposición entre estratos externos e internos, lo que hace de ella el arte más universal que existe⁷².

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 4º

(1) Hartmann advierte más de una vez que la división estratificada de la obra no debe aplicarse mecánicamente o de modo esquemático, puesto que se trata, ante todo, de una hipótesis de tipo heurístico, que debe alterarse cuando la estructura fenoménica que muestran las obras pertenecientes a una forma artística concreta así lo exige. Por ello, no debe causar extrañeza que ciertos estratos aparezcan en algunas artes y otros no.

Sólo un minucioso estudio, a nivel ontológico, de las diferentes expresiones artísticas que existen, permitirá decidir qué estratos se hallan presentes en ellas y cuáles están ausentes.

Sobre este punto, Cfr. Ä, 205, 240-241 y Ä, 184, 216.

(2) Cfr. Ä, 130, 153 y Ä, 114, 134-135.

(3) Cfr. Ä, 243-244, 285.

(4) Ä, 245, 280.

(5) Ä, 130-131, 153-154: "(...) lässt sich jedes Ornament auch in sich selbst betrachten (...); in ihren bescheidenen Grenzen hat sie [i.e.: die Ornamentik] doch ästhetische Selbständigkeit."

(6) Ä, 131, 154: "(...) man muss sich wohl fragen, ob es hier überhaupt eine andere als die sinnlich-vordergründige Realschicht (die materielle) gibt, in der das Linienspiel, (...) die räumliche Formphantasie sich entwickelt."

(7) Sobre las categorías fundamentales y las oposiciones que mantienen entre sí, Cfr. la exposición que hicimos en la Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₂.1.

(8) Cfr. Ä, 131-132, 154-155 y ArW, 211 y ss., 255 y ss.

(9) Ä, 255, 298: "(...) in der Ornamentik ist es immer noch ein leises Mitgehen mit dem Linienspiel, ein unverbindliches Mitschwingen (...) mit der Form."

No nos parece acertada la traducción de E. C. Frost "co-balanceo optativo", sumamente forzada, por lo que hemos considerado conveniente alterarla.

(10) Cfr. Ä, 257, 301.

(11) Cfr. Ä, 393-394, 459-460 y Ä, 397, 463.

(12) Cfr. Ä, 127, 150.

(13) Ä, 129, 152: "(...) die Konstruktion und in ihr der Sieg des Geistes über die Materie im Sichtbaren 'erscheint' und selbst anschaulich wird".

En este punto hay un evidente paralelismo con las ideas sobre la arquitectura de Schelling o Schopenhauer; Cfr. F. W.

J. Schelling., Filosofía del arte, § 107 y ss., pp. 205 y ss. y A. Schopenhauer., El mundo como voluntad y representación, III, § XLIII, pp. 172 y ss., y Metaphysik des Schönen, Cap. 11, pp. 123 y ss.

(14) Cfr. Ä, 114, 135; Ä, 125-128, 147-150.

(15) Cfr. Ä, 212, 249.

(16) Cfr. Sección 1ª, apartados b_1 y b_2 .

(17) Cfr. Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartados $c_1.1$ y $c_1.2$.

(18) Cfr. Ä, 212-213, 249 y Ä, 257, 300-301.

(19) PGS, 439.

(20) Cfr. Ä, 240, 281.

(21) Cfr. Ä, 216, 253 y Ä, 240, 281.

(22) Sobre la categoría del espacio intuitivo y sus relaciones con la imaginación, Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado c.

(23) En relación con la enumeración de estratos de que consta la arquitectura, Cfr. Ä, 212-218, 250-256 y W. Lörcher., Op. cit., pp. 38-39 y 65-68. Por lo que respecta al papel de la imaginación en la percepción sintética de la totalidad formal del edificio, Cfr. Ä, 125 y ss., 147 y ss.

(24) Cfr. Ä, 255-256, 298-299.

(25) Cfr. Ä, 282, 329.

(26) Cfr. Ä, 318, 370.

(27) Cfr. Ä, 318, 369.

(28) Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, Cap. 4º, apartado a.

(29) Cfr. Ä, 370, 433; Ä, 379, 442 y Ä, 382, 447.

(30) Ä, 394, 460: "Die Architektur ist vorwiegend des Erhabenen fähig und kann da zu ausserordentlich hohen Werten aufsteigen".

(31) Cfr. Ä, 391, 459.

(32) Cfr. Ä, 247, 289.

(33) Cfr. Ä, 26, 34.

(34) Este aspecto no queda en absoluto claro en la obra de Hartmann; no obstante, sí podemos afirmar con seguridad que

el rango de la música dentro de las artes formales es equiparable al que ocupa la literatura dentro de las artes representativas.

(35) Ä, 115, 135 y Ä, 125, 147.

(36) Sobre el tiempo como categoría de la intuición, Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado c.

(37) Ä, 115, 135: "(...) hier mit dem Moment des Schöpferischen (...) ein Grad der Produktivität wird erreicht, wie andere Künste ihn nicht kennen."

(38) Sobre la objetivación del espíritu en la música, Cfr. Ä, 257, 300.

(39) Sobre el sentimiento del valor, recuérdese lo expuesto en la Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₁.

(40) Cfr. Ä, 239-240, 280-281.

(41) Esta tesis se opone por completo a la sostenida por R. Ingarden, para el que "a la obra musical le es absolutamente extraña (...) la estructura pluriestratificada" (Cfr., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pag. 32).

(42) Cfr. Ä, 14, 19.

(43) Ä, 122-124, 144-145.

(44) El concepto de "arte de segundo orden" no designa en la filosofía del arte hartmanniana un tipo de arte inferior, sino únicamente la idea de un arte auxiliar, cuya misión es contribuir a la realización efectiva de la forma artística principal.

(45) Aunque el intérprete debe completar los espacios de indeterminación que existen en todos los estratos de la pieza ejecutada, su tarea debe centrarse especialmente en perfeccionar la representación de sus estratos externos, puesto que sin ellos resulta imposible el acceso a los niveles internos de la obra. Cfr. Ä, 211-212, 248.

(46) En este punto hay coincidencia entre las posiciones de Hartmann e Ingarden. Cfr. R. Ingarden., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pp. 4 y ss.

(47) Cfr. Ä, 120, 141.

(48) "Satz", como término musical, significa en alemán "movimiento" o "tiempo"; traducirlo por "frase" conduce a equívocos, ya que entonces resulta imposible distinguir con claridad los estratos 1.1 y 1.3.

(49) Cfr. Ä, 116, 136.

(50) PGS, 442; Ä, 201, 236 y Ä, 247, 289. Sobre la capacidad de la música para expresar aquello que se halla más allá del pensamiento discursivo conceptual, Cfr. V. Jankélevitch., La musique et l'Ineffable, Ed. du Seuil, París, 1983, Cap. 2., passim.

(51) Sobre la estratificación en la música, Cfr. KS I, 44, 71; PGS, 433-435 y EPh, 201-202, 200. Cfr. también W. Lörcher., Op. cit., pp. 36-38 y pp. 61-65.

(52) Ä, 205-206, 240-242.

(53) Ä, 233, 273.

(54) Sobre la estética formalista en la música, puede consultarse: E. Hanslick., Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig, 1874.; I. Stravinski., Poétique musicale, Janin, París, 1945; G. Grelet., Esthétique et création musicale, PUF, París, 1947; Boris de Schloezer., Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale, Gallimard, París, 1947; S. Langer., Philosophy in a new key., Harvard University Press, Cambridge-Massachussets, 1951; Feeling and Form, Scribner's, Nueva York, 1953; L. Meyer., Emotion and Meaning in Music, University of Chicago Press, Chicago, 1957. A nivel general, puede consultarse también: E. Fubini., La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Ed. Alianza Música, Madrid, 1990², pp. 345 y ss.

(55) Ä, 200, 235: "Dieses Andere erleben wir in gegenständlicher Form, als der Musik objektiv angehörnd, ein in ihr Seiendes (...); kurz, als etwas, was recht eigentlich in ihr erscheint, und zwar unmittelbar in der musikalisch gehörten Einheit erscheint, also transparent durch diese hindurchscheint."

(56) "(...) [la arquitectural es música en el espacio, es decir, música fijada (erstarrte Musik)]" (F. W. J. Schelling., Filosofía del arte, § 107, Conclusión, I, pag. 208).

(57) Cfr. Ä, 116-120, 137-141.

(58) Como es sabido, Schopenhauer mantenía la tesis de que la música no sólo representa ideas, sino que expone la Voluntad de Vivir en sí misma (Cfr. El mundo como voluntad y representación, III, § LII, pp. 203 y ss.). Para Hartmann, por el contrario, es evidente que no debe interpretarse el contenido que expone la música como si ésta nos presentase las objetivaciones ideales de una Voluntad universal, ciega y amoral; sin embargo sí considera que existe en ella un innegable componente metafísico, puesto que al escucharla el sujeto experimenta algo así como los "oscuros poderes" que condicionan su existencia. Cfr. Ä, 201-202, 236-237, y Ä, 205, 241.

(59) Cfr. Ä, 203, 238.

(60) Cfr. Ä, 201, 236.

(61) PGS, 71: "Der Geist (...) verbindet, das Bewusstsein isoliert."

(62) Cfr. Ä, 258, 301.

(63) Cfr. supra, apartado c₁.

(64) Ä, 204, 239; Eph, 195, 193 y Ä, 237, 278.

(65) Cfr. Ä, 255, 298-299.

(66) Ä, 121, 142 y Ä, 282, 329.

(67) Cfr. Ä, 316-318, 367-370.

(68) Cfr. Ä, 318, 370.

(69) Cfr. Sección 1ª, Cap. 3º, apartado b.

(70) Cfr. supra, apartado c₂.

(71) Cfr. Ä, 368, 431; Ä, 370, 433; Ä, 378-379, 442; Ä, 382, 446 y, finalmente, Ä, 396, 462.

(72) Cfr. Ä, 396, 462.

* * * * *

CAPITULO 5º

ESTRUCTURA CATEGORIAL DE LAS "ARTES REPRESENTATIVAS"

(darstellende Künste)

a) Cuestiones preliminares: los problemas de la Libertad, la Forma y lo Feo en las artes representativas.

En este capítulo nos centraremos en el análisis ontológico que lleva a cabo Hartmann de aquellas artes que, además de poseer un contenido de valor en su último trasfondo (elemento que tienen en común con las artes no-representativas), exponen en los restantes estratos representaciones de objetos, cuyo modelo original se encuentra en el mundo de la realidad.

Si en las formas artísticas anteriores el juego formal del primer plano tenía la misión de sugerir directamente al contemplador (u oyente) de la obra un trasfondo de valor, por lo que podríamos muy bien denominarlas "artes ideales" o "artes de la posibilidad pura", aquí el artista parte siempre de representar en el citado primer plano algún objeto, persona o situación del mundo de la vida, de forma tal que aparezca de modo inmediato ante el contemplador el trasfondo esencial y de valor que contiene.

Antes de pasar al estudio pormenorizado de cada una de las artes que forman parte de este segundo grupo, conviene realizar algunas precisiones generales en torno a ellas:

1º) El primer problema que se plantea es el relativo al margen de libertad de que gozan las artes representativas.

En un primer acercamiento, cabe suponer que la obligación de representar objetos impone a estas artes condiciones que entrañan un grave obstáculo para la libertad del artista, ya que aquí no le es lícito dar rienda suelta a su capacidad creadora, como sí era el caso en las artes formales. Esto es, sin duda, cierto; pero, no obstante, no hay que llevar demasiado lejos esta tesis, que sólo se sustenta en una concepción sesgada de las artes representativas, basada en una idea demasiado estrecha de la mímesis.

En realidad, ante las artes representativas se abre un espacio creativo casi tan amplio como el que poseen las artes formales. Pues, por un lado, cuando estas artes representan un objeto, persona o situación real, el proceso de desrealización que ejerce el artista sobre las figuras representadas, al seleccionar sus rasgos esenciales, eleva dichas figuras al ámbito de lo ideal, y por consiguiente a la esfera de la libre posibilidad¹. A ello hay que añadir que el artista no necesita representar objetos, personas o situaciones reales, sino que puede crearlos libremente en su imaginación, dotándoles de las cualidades que le parezcan más a propósito para dejar aparecer el trasfondo esencial y de valor que le interesa destacar.

De manera que las artes representativas también se mueven en un ámbito de puras posibilidades, y, aunque sus figuras están sometidas a las conexiones de sentido que rigen sobre cualquiera de los entes reales que tratan de representar, poseen un nivel de libertad sumamente elevado.

2º) El hecho de que en las artes representativas no predomine el componente formal, no significa en modo alguno que dicho componente carezca en ellas de importancia, puesto que, como sabemos, la forma y el contenido representado están indisolublemente unidos en cualquier obra de arte². Sin embargo, es verdad que la configuración formal en estas artes no es por completo independiente, como sucedía en las no-representativas, sino que afecta también a los objetos, personas y situaciones representadas en la obra (es decir, al material o tema de la misma).

En todo caso, la empatía, que aparece siempre ligada a la forma, será también un factor a tener muy en cuenta en este tipo de obras, aunque nunca alcanza a tener el peso específico que hemos visto poseía en el ámbito de las artes formales.

3º) Por último, sólo en las artes representativas se plantea el problema de lo Feo, ya que en sus productos aparecen a veces expuestos objetos deformes o viles.

Hartmann sostiene que en el arte no se da lo Feo en sí mismo, toda vez que su presencia sería inaceptable, sino sólo un aparecer bellamente configurado de lo Feo³. Es, pues, la forma bella la que hace de la fealdad miembro de pleno derecho del arte.

b) Estructura categorial del Arte Plástico y de la Escultura (Plastik, Skulptur).

b₁) El problema del trasfondo irreal en la escultura.

En el arte plástico, el artista, mediante una configuración tridimensional de formas corpóreas, representa objetos, personas o situaciones, bien tomados de la realidad, bien puramente posibles, es decir, producidos por su imaginación. Son estas figuras las que constituyen el "tema" o "materia" (Stoff) de que trata la obra.

¿Aparece también aquí algún tipo de contenido irreal tras las figuras representadas por el escultor?

Para averiguarlo, es necesario resolver tres cuestiones: 1ª) se ha de averiguar qué "ve" el espíritu del escultor en el mundo, es decir, en qué consiste propiamente el contenido que luego plasma en el material sensible de la obra; 2ª) a continuación, se ha de analizar el proceso de selección al que se ven sometidos tanto el tema como los materiales de la obra, para que haga su aparición el contenido esencial intuido; 3ª) por último, es necesario especificar cómo aparece ante el espectador el trasfondo irreal presente en la escultura, enumerando los estratos en que se desglosa.

1º) ¿Qué aparece ante el espíritu del escultor en

el objeto que contempla?

El artista plástico, al contemplar la realidad que le rodea, percibe en los objetos o personas observados alguna característica peculiar, algún movimiento o rasgo que traiciona, revela, o deja aparecer en un instante concreto, un contenido esencial, es decir, un núcleo ideal de sentido, o algún valor.

Dicho rasgo queda inmediatamente seleccionado, aislado de la totalidad de movimientos reales del objeto que el artista está contemplando, y aparece ahora como símbolo de lo esencial-ideal intuido.

Asimismo, el movimiento o gesto elegido, que por ser temporal es fugaz y transitorio, queda "redimido" de la condena a la desaparición que pesa sobre todo lo real, gracias al acto contemplativo del escultor.

El problema es ahora determinar con precisión en qué consiste lo esencial que ha aprehendido la mirada del artista plástico en el objeto⁴.

Pues bien: lo primero que aparece ante su espíritu es la vitalidad que anima al animal o persona representados, a la que se unen todos los valores vitales que se encuentran realizados en su organismo.

Si el escultor contempla figuras humanas, la profundidad de lo contemplado se amplía notablemente, pues en el movimiento, postura o gesto percibidos, capta la esencia ideal de determinado sentimiento, actitud o afecto humano, es decir, algún rasgo típico (das Typenhafte) del hombre en general, que puede llegar a ponerle de manifiesto, incluso, el carácter del individuo y los sentimientos que le agitan.

El escultor puede intuir en cualquier ademán,

asimismo, los valores éticos que orientan la conducta del sujeto, así como la constelación de valores en torno a la cual gravita la vida del espíritu histórico colectivo al que éste pertenece, ya que sabe que hasta sus más ínfimos comportamientos están regidos por dichos valores, por lo que un gesto pasajero puede ponerlos de manifiesto ante un ojo lo bastante atento como para advertirlos.

2ª) El escultor se propone, a continuación, plasmar objetivamente tanto el rasgo que ha destacado su visión de orden superior dentro de lo real, como el contenido ideal (esencial y de valor) que en él ha intuito.

Para ello cuenta con dos recursos: puede partir, desde luego, del objeto, persona o situación contemplados en la realidad y reproducirlos, tratando de resaltar el gesto o movimiento revelador, para que aparezca en él lo ideal; pero puede también imaginar un objeto posible, sustitutivo del efectivamente observado, al que dota del contenido esencial intuito en éste, y que, al no depender más que de su imaginación, puede configurar a voluntad, a fin de dejar aparecer con mayor facilidad el núcleo de sentido entrevisto.

En ambos casos, el procedimiento formal que pone en práctica el escultor es el mismo: al crear la obra des-realiza la imagen del objeto. Éste queda aislado de todo lo que constituía su entorno real, y la materia es configurada de manera que no se representan en ella todos y cada uno de los rasgos del objeto, sino sólo aquellos que a juicio del artista ponen de manifiesto de modo más preciso el trasfondo esencial percibido, exagerándolos o desfigurándolos, si lo cree necesario. Es el trasfondo ideal previamente intuito el que, durante todo el proceso desrealizador, determina desde dentro la configuración que el artista va dando a los estratos externos de la escultura⁵.

Por lo que respecta a los mecanismos que operan en

el artista plástico a la hora de emprender el proceso de selección y desrealización, nada sabemos; se trata de un asunto que escapa, desgraciadamente, a las pesquisas del análisis categorial, que aquí encuentra de nuevo un escollo infranqueable⁶. Ante nosotros sólo tenemos el maravilloso resultado de dicho proceso: la materia bruta, revestida de un contenido ideal, que le era por esencia completamente extraño.

3º) ¿Cómo queda constituido, entonces, el trasfondo de las obras del arte escultórico, una vez que se ha plasmado en ellas el contenido espiritual?

Parece claro que el orden de estratos que debe contener no puede ser otro que el siguiente:

A) PRIMER PLANO REAL: constituido por el material sensible configurado; es el estrato de "la forma visible" (die sinnliche Realschicht der sichtbaren Form), en el que se representa un objeto, persona o situación en la actitud, rasgo, o gesto seleccionados, conformado de modo tal, que permite la aparición de todos los restantes estratos del trasfondo.

El pedestal suele ser el encargado de separar el objeto representado del resto de los sucesos del mundo, para que destaque así el instante elegido, en relación con los demás elementos que forman la trama de la realidad.

B) TRASFONDO IRREAL: consta de:

b₁) El estrato del "espacio irreal" intuitivo (irrealer Raum) en el que transcurre la acción, sugerido por la postura y la actitud de la figura representada. Hartmann no lo indica, pero parece evidente que en algunos

casos es necesario añadir también el tiempo intuitivo, que permite a la imaginación reconstruir el tiempo imaginario en el que se desarrolla la escena.

b₂) El estrato del "movimiento o del reposo" (Bewegung oder Ruhe) del objeto representado, que se enmarca en el espacio y tiempo irreales.

b₃) El estrato de la "vitalidad" (Lebendigkeit) y de los valores vitales en general.

b₄) El estrato de lo que Hartmann denomina, un tanto vagamente, "una determinada sección del mundo con sus pasiones" (eine ganze Welt im Ausschnitt mit ihrem Getriebe). Con ello parece querer designar el conjunto de rasgos afectivos y de sentimientos esenciales del hombre que animan a los personajes representados.

b₅) Por último, en aquellos casos en que la representación hace referencia al mundo humano, se sitúa el conjunto de valores ideales, especialmente morales, en cuyo seno desarrolla el hombre su existencia.

Este estrato determina, desde el interior de la obra, la configuración de todos los demás, incluidos los externos⁷.

Los planos mencionados aparecen sucesivamente ante el contemplador de la escultura, que ve así no sólo lo que vio el artista, sino también cómo lo vio⁸: en primer término se enfrenta al plano real exterior de las figuras representadas,

tras el cual el espacio y tiempo de la intuición le permiten imaginar el espacio y tiempo irreales en que éstas se encuentran; más allá, su intuición pasa sucesivamente por los estratos de la vitalidad y el sentimiento, hasta alcanzar, por último, el estrato de los valores ideales que condicionan la actitud, movimientos y gestos de la figura que contempla en el primer plano⁹.

b₂) El problema de la empatía en la escultura.

Hartmann no alude en ningún momento al papel que desempeña la empatía en la escultura, por lo que nos vemos obligados a conjeturar cuál puede haber sido su posición al respecto.

En todo caso, pensamos que no puede pasarse por alto este factor en su interpretación del arte plástico, toda vez que en él entran en juego tanto el elemento formal -ligado siempre en la estética hartmanniana a la empatía-, como los estratos afectivos y anímicos del trasfondo de la obra, que por fuerza han de encontrar algún tipo de respuesta emocional en el sujeto que la contempla. El problema es saber cómo surge en él dicha respuesta.

Una posible solución a esta dificultad sería la siguiente:

El escultor, al percibir en el objeto contemplado un rasgo o gesto que deja aparecer ante él los contenidos esenciales y de valor que porta (entre los que se hallan sentimientos universales del ser humano), experimenta, a su vez, una serie de emociones que procura luego trasladar a las figuras que van a aparecer en su obra.

El sujeto que las contempla, al percibir en los estratos del trasfondo tales emociones y sentimientos, expuestos en su más pura esencia, gracias a la forma que ha

sabido darles el escultor, empatiza con ellos, experimentándolos él mismo en la intimidad de su espíritu.

Ante la escultura, el espectador es capaz, por tanto, de recuperar el componente emocional unido habitualmente a la percepción cotidiana del mundo, que, según nos ha dicho Hartmann, queda reprimido en el momento en que la percepción se pone al servicio de nuestros intereses prácticos o gnoseológicos¹⁰.

Más adelante podremos comprobar que este mismo proceso tiene lugar también en la pintura y en la literatura.

b₃) El problema de la "verdad / falsedad" en las obras del arte escultórico.

La siguiente cuestión que debe afrontar el análisis categorial es la que se refiere a las condiciones en que podemos decir que una producción plástica es "verdadera" o "falsa".

1º) Hay que comenzar señalando que una escultura puede ser considerada "verdadera" si forma un todo estructural perceptible intuitivamente, esto es, si se dan unidad y necesidad internas en su composición formal, de manera que los rasgos que han de contribuir a dejar aparecer el trasfondo, bien estén seleccionados de la realidad, o bien los forje la fantasía, sean armónicos y estén dotados de una coherencia interna.

Cuando la obra escultórica no cumple esta condición fundamental, y los momentos seleccionados no armonizan entre sí, sino que aparecen como un conjunto inarticulado, en el que la intuición no acierta a encontrar simetría alguna, la obra cae inmediatamente en la falsedad, y ha de ser excluida del auténtico arte.

2º) Ahora bien, si tenemos en cuenta que en el

trasfondo de la escultura ha quedado fijada también la esencia de emociones, sentimientos y afectos humanos, podemos pensar que la obra en cuestión es "verdadera" si las figuras en ella representadas sugieren realmente vivencias anímicas fundamentales del espíritu humano, o bien -caso de que sólo represente a un individuo-, si expresa convenientemente el carácter esencial de dicho individuo.

Cuando logra este objetivo, la obra nos revela "relaciones esenciales de la vida humana, tanto de la real como de la meramente 'posible' (poetizada)"¹¹, y posee verdad vital.

3º) Por último, si en la escultura aparecen valores ideales que den sentido y unidad a su composición, determinando el plano externo desde el trasfondo, hay en ella verdad esencial¹². En cambio, cuando es imposible hallar en ella el estrato de valor citado, la obra está desprovista de peso, y suscita en nosotros una impresión de superficialidad, próxima a lo falso.

b₄) El problema de las relaciones entre la escultura y los principales valores estéticos.

Resta por estudiar a qué género de valores estéticos fundamentales se halla más próxima la escultura.

Lo dicho en los apartados anteriores, permite a Hartmann adelantar la tesis de que las producciones del arte plástico pueden incluirse dentro de lo Sublime o lo Gracioso-Ligero, si bien se muestran casi incapaces de expresar lo Trágico o lo Cómico.

1º) La escultura está en condiciones, en efecto, de expresar lo Gracioso-Ligero, ya que la aparición de su trasfondo esencial depende en buena medida de la configuración de los estratos externos.

No cabe duda de que muchos gestos o actitudes graciosas o ligeras, dejan aparecer contenidos vitales, afectivos, o de valor. Así, por ejemplo, una postura o un movimiento dotados de gracia o desenvoltura, revelan cualidades esenciales del carácter humano, como la nobleza, ingenuidad, la delicadeza, etc. En consecuencia, una obra escultórica estará llena de gracia si el artista mediante la "actitud" (Haltung) o "expresión" (Ausdruck) que da a las figuras representadas en el primer plano ha sido capaz de retener en ellas "lo efímero y ligero" (das Ephemere und Leichtfüssige), esto es, un grupo de rasgos muy sutiles y concretos que, a pesar de aparecer sólo durante unos instantes, muestran ante la mirada avisada toda la carga de sentido esencial que encierran¹³.

2º) Pero el valor estético de lo Gracioso no puede ser el predominante en la escultura; esta forma artística se halla más cercana al valor de lo Sublime, como parecen demostrarlo las estatuas de la Antigüedad o las creadas por el genio de Miguel Angel.

La aparición en los planos del trasfondo de valores superiores o, en palabras de Hartmann, "ideales de lo humano" (Ideale des Menschlichen), unida a las limitaciones que sufre el primer plano real de la escultura, hace que la elevación de tales ideas sea percibida en la oscuridad del trasfondo, como algo que desborda siempre la finitud de las figuras representadas en los estratos externos, dado que tales figuras sólo pueden aparecer en la obra en una actitud concreta, definitivamente fijada¹⁴.

* * * * *

c) Estructura categorial de la Pintura (Malerei).

c₁) El problema del trasfondo irreal en la pintura.

Nos adentramos ahora en la interpretación hartmanniana de la pintura, arte que se caracteriza por realizar objetivaciones bidimensionales. El material sensible que utiliza es básicamente el color, y su principal tarea consiste en "exponer casi todo lo visible"¹⁵.

Debido a la capacidad que posee para representar la espacialidad, la pintura es un arte superior y más rico que la escultura¹⁶. Su radio de acción es mucho más amplio que el abarcado por ésta última, extendiéndose a la representación de objetos naturales y de múltiples situaciones de la vida humana, que quedan fuera de las limitadas posibilidades del arte plástico.

Las investigaciones precedentes nos marcan el camino a seguir a la hora de abordar el estudio de la pintura desde un punto de vista ontológico: 1) en primer término, debemos analizar como "ve el mundo" el pintor, y qué planos de la realidad es capaz de desvelar su percepción de grado superior; 2) después, hay que investigar cómo traslada el artista a la materia sensible, mediante colores y figuras, el contenido espiritual que ha resultado de dicha visión; 3) Finalmente, expondremos el encadenamiento de los estratos integrantes del trasfondo irreal que aparece ante el sujeto cuando contempla una obra perteneciente a este arte.

1º) El primer problema que hay que afrontar es el de cómo "ve" el mundo el espíritu del pintor. Traducido a los términos de la ontología crítica, se trata de averiguar qué niveles categoriales del mundo le resultan accesibles a partir de los objetos que contempla estéticamente.

A pesar de que las explicaciones de Hartmann son,

una vez más, imprecisas, y casi siempre hacen referencia a la pintura de tipo figurativo, todo parece indicar que, también aquí, el artista considera algún detalle de la realidad como representativo o simbólico, por advertir en él importantes contenidos esenciales y de valor, lo que le impulsa de inmediato a separarlo del resto de sucesos temporales. Naturalmente, dada la mayor amplitud de perspectivas sobre la realidad que se ofrecen a la intuición del pintor, el conjunto de detalles reales que pueden llamar su atención es mucho mayor que el accesible al artista plástico.

Ahora bien, ante la visión de orden superior del pintor aparecen cosas diferentes, según contemple un sector de la realidad natural o un sector del mundo de la vida humana.

En el primer caso, una perspectiva, un paisaje, un movimiento de un animal, pueden reflejar en un instante el complejo entramado categorial de la Naturaleza, tanto orgánica como inorgánica, especialmente la categoría del complejo dinámico y la determinación por la totalidad. Ante el pintor aparece entonces, en toda su belleza, la perfección de las formas naturales, así como su aparente finalidad, carente de fin¹⁷; más allá aparecen aún los valores realizados efectivamente en el mundo natural, especialmente los valores de bienes y vitales.

En cambio, si el pintor contempla el mundo de la vida humana, no aparece ante él solamente la vitalidad de las personas; también ve ademanes, gestos, acciones, etc,... que ponen de relieve la esencia profunda de sus diversos caracteres, así como sentimientos, emociones o rasgos típicos del ser humano; en ellos capta, además, el complejo de valores ideales que subyacen a la conducta de los individuos y a las situaciones en las que éstos se ven atrapados. Comprueba, en última instancia, que dichos valores condicionan todos los demás niveles de la realidad humana, incluso los situados en

el primer plano, ya que los gestos, movimientos, etc, de los sujetos que observa responden siempre a la determinación que parte de dichos valores.

Hartmann subraya el hecho de que la aparición de todos estos planos de contenido está condicionada por el especial punto de vista que adopta el pintor hacia el mundo, es decir, depende de su "manera de ver" (die Sehweise) la realidad. Hasta tal punto es esto cierto, que cualquier variación sustancial en la manera de ver el mundo, le permite al pintor descubrir sectores de la realidad con cualidades esenciales y valores que hasta entonces habían pasado desapercibidos.

Habría que concluir, por tanto, que unas "maneras de ver" son más ricas que otras, según permitan o no al espíritu abrir nuevas perspectivas sobre lo real, en las que pueda aparecer ante él con un grado mayor de profundidad la estructura esencial del mundo¹⁸.

2ª) ¿Qué procedimiento emplea el pintor para trasladar al lienzo el contenido espiritual descrito en el punto anterior?

Hartmann tampoco es demasiado explícito en sus declaraciones en torno a este problema. Comienza por decirnos que la técnica empleada por el artista no es sino una objetivación de su manera de ver la realidad¹⁹, es decir, un modo de poner de manifiesto, a nivel material, el punto de vista o la perspectiva, desde la que su espíritu ha sabido penetrar en las estructuras ontológicas esenciales del mundo.

Para Hartmann, es precisamente dicho modo de ver el que dicta el sistema que emplea luego el pintor en la composición de la obra. En todo caso, tal sistema ha de ser el más adecuado para apresar y conservar los rasgos de la realidad que su espíritu ha seleccionado.

Pertrechado con la técnica pictórica que ha elegido, el artista nunca imita con exactitud el objeto, persona o situación que contempla, sino que lleva a cabo sobre ellos una doble selección:

a) Primeramente selecciona aquellos aspectos externos del objeto que le parecen más destacados (matices de luz, sombra, color, perspectiva espacial, etc), deformándolos, exagerándolos o transformándolos, de modo que se alejen de la realidad efectiva concreta.

b) En segundo término, lleva a cabo una selección en los gestos, posturas y actitudes de los individuos que aparecen en la escena.

Los dos tipos de selección implican sucesivas desrealizaciones, cuyo efecto es una elevación a la idealidad de los entes representados.

Es necesario precisar que:

1) En la pintura, como antes sucedía con la escultura, el artista no necesita reflejar objetos, personas o situaciones reales, sino que, en muchas ocasiones, los sustituye por otros imaginados, puramente posibles, creados libremente por su fantasía, a los que considera más adecuados para que aparezca el contenido esencial y de valor contemplado.

2) El peso de la selección suele recaer en la pintura sobre los estratos externos de la obra, es decir, en los matices de color y en los trazos de las figuras. Los colores, especialmente, ofrecen posibilidades tan ricas e ilimitadas al artista²⁰, que a veces basta con someterlos a un intenso proceso desrealizador, para que reflejen de modo inmediato los estratos emocionales o puramente ideales del trasfondo, sin que aparezcan personajes o situaciones de tipo

figurativo. Así sucede en el arte abstracto moderno²¹.

Obviamente, son los estratos ideales intuitivos por el espíritu del pintor los que, en última instancia, determinan la selección y desrealización a que somete los colores, los juegos de luz y sombras, etc.²²

3º) Ahora hay que ver cómo aparecen ante el espectador los diversos planos que integran el trasfondo irreal de una pintura.

Cuando el sujeto contempla el cuadro, lo primero con lo que topa es con el marco. Su misión no es otra que la de aumentar la impresión de desrealización (como sucedía con el pedestal en el ámbito de la escultura), ya que la superficie enmarcada aísla el momento o instante seleccionado por el artista del resto de acontecimientos reales que rodean a la pintura. Se trata con ello de atraer la atención del contemplador hacia las formas representadas en la obra, invitándole a descubrir el contenido que yace en su trasfondo irreal²³.

El marco delimita una extensión de espacio, más o menos amplia, en la que aparecen dibujadas manchas de color y trazos dispuestos de tal manera que sugieren a la imaginación del sujeto una determinada manera de ver la realidad: la adoptada por el pintor mismo. Así se ve transportado al instante que vivió el pintor y a ver lo que él vio.

Si se trata de un cuadro de tema naturalista, el sujeto ve una serie de formaciones naturales, que dejan aparecer la categoría de complejo dinámico, la vitalidad de los seres orgánicos representados, así como la perfecta disposición a fin que guardan todas sus estructuras, sin que exista en ellas plan previo.

Si contempla, en cambio, un cuadro cuyo tema está tomado del mundo de la vida humana, la luz, los colores y trazos representados, unidos a la actividad de las categorías del espacio y tiempo intuitivos, le permiten imaginar la situación en que aparecen los protagonistas de la obra. Los gestos, posturas o acciones de éstos, debidamente conformados por el artista, manifiestan la vitalidad, los sentimientos, emociones y afectos que les animan, en suma, las pasiones más universales del hombre: así alcanza a entrever lo "típicamente humano" que ha fijado el pintor en el lienzo. Por último, su visión de orden superior penetra en el plano de los valores que mueven a actuar a esos personajes, incluyendo los valores de sus respectivas personalidades individuales. Son ellos los que condicionan, desde el interior, todos los demás estratos de la obra.

Así pues, los estratos que constituyen en general cualquier obra del arte pictórico guardan el siguiente orden:

A) PRIMER PLANO REAL: formado por el marco, que encierra una superficie en la que aparecen colores y trazos dibujados, armónicamente dispuestos.

B) TRASFONDO IRREAL: integrado por cuatro niveles de contenido:

b₁) El estrato en el que se expone la situación representada, con su espacialidad, temporalidad²⁴, luminosidad, personas u objetos (naturales o humanos), todos ellos irreales.

b₂) El estrato de la vitalidad, que se pone de manifiesto en los gestos o acciones de los personajes representados. Si el cuadro tiene por tema objetos de la Naturaleza, aparece la constitución interna de dichos objetos, especialmente la categoría de complejo

dinámico.

b₃) El estrato de lo esencial anímico, es decir, de los sentimientos, pasiones y afectos universales del alma humana, expresados mediante los rasgos físicos, movimientos y acciones de las figuras que componen la situación.

b₄) Por último, aparece ante el contemplador el estrato de los valores ideales, ya sean éstos los valores que afectan a la situación vital expuesta, los valores que guían la acción de los individuos concretos, o, en fin, los valores específicos de cada personalidad²⁵.

c₂) El problema de la empatía en la pintura.

Ya sabemos que cualquier percepción va acompañada de emociones, ocasionadas por los objetos y personas que estamos observando, siempre que no se vea sometida a presiones procedentes de intereses gnoseológicos, o de tipo pragmático. Este hecho se hace especialmente evidente en el caso de la percepción visual.

Ahora bien, las emociones que se abren paso en el sujeto cuando contempla un cuadro, permiten afirmar que la especial manera de ver el mundo exigida por la pintura libera a la percepción visual de la "reducción" provocada por los procesos cognitivos o práxicos, restaurándola en su original frescura y pureza de sentimientos.

Hartmann piensa que la liberación mencionada se produce ya en el espíritu mismo del pintor. Al percibir el mundo que le rodea, se suscitan en él una serie de estados anímicos, provocados por los sentimientos, acciones, situaciones, etc, que contempla en la realidad²⁶.

Posteriormente, al ejecutar la obra, trata de dar a las figuras que aparecen en ella una forma que recuerde las emociones experimentadas. Su intención con ello es que la forma en cuestión arrastre al hipotético contemplador de la pintura a adoptar, no sólo su manera de ver el mundo, sino también su propio punto de vista sentimental sobre los sucesos reales representados.

Así, en el individuo que percibe el lienzo tiene lugar un doble sentimiento de empatía: primeramente, con los sentimientos que reflejan las figuras del cuadro; y, en segundo término, con los sentimientos fijados en él por el artista que lo ha creado.

c₃) El problema de la "verdad / falsedad" en las obras del arte pictórico.

¿Cómo hay que entender los conceptos de "arte verdadero" y "arte falso" en el terreno de la pintura?

1ª) Una pintura es "verdadera", auténtica, si existe en ella unidad, y se establecen interrelaciones necesarias entre los diferentes estratos que la componen. Estas dos condiciones adquieren especial importancia por lo que se refiere a los estratos externos, ya que son los más representativos de este arte²⁷.

Cuando los colores y trazos dibujados en un lienzo configuran un conjunto armonioso, gracias a la utilización de la técnica apropiada; cuando en él cada parte implica la totalidad, y la perfecta distribución de los elementos permite al contemplador alcanzar la manera de ver específica que le proyecta hacia los estratos ideales del trasfondo, existe en la composición verdad inmanente o formal.

Por el contrario, si el pintor no sabe ver más allá de las formas externas un contenido esencial de la realidad o de la vida humana, o si carece de la sutil técnica que se

requiere para fijar perfectamente la manera de ver el mundo que desea transmitir, las formas y colores trazados carecen de cohesión interna, y el espectador nota inmediatamente en el cuadro un desequilibrio formal entre sus componentes; la pintura es entonces inauténtica.

2º) Una pintura contiene verdad vital cuando contemplamos reflejada en ella la vitalidad que palpita en las formas naturales que ha creado el pintor, o cuando, tras las figuras que vemos en el primer plano, aparecen sentimientos, afectos o situaciones humanas universales.

Asimismo, una pintura posee verdad esencial cuando en ella cabe señalar algún tipo de contenido de valor. En realidad, es este último tipo de verdad el que determina la verdad vital de la obra, así como los rasgos de la realidad que ha seleccionado el artista, por lo que puede decirse que la verdad vital y la verdad esencial se interrelacionan en la pintura²⁸. Dicho de otro modo: es la verdad esencial la que condiciona la posible verdad vital que una pintura puede contener.

Hasta tal punto es así que, si falta una verdad esencial en el cuadro, es decir, si el artista no ha sabido intuir ningún valor importante, fracasa en su labor selectiva; pues, en efecto: ¿qué rasgos de la realidad va a seleccionar para expresar un contenido ideal que no posee? En estos casos, la obra corre el riesgo de convertirse en un pastiche, en el que los rasgos representados carecen de un sentido último que les confiera unidad.

c₄) El problema de las relaciones entre la pintura y los principales valores estéticos.

¿Qué tipo de valores estéticos suelen hallarse realizados habitualmente en las obras pictóricas?

1º) La pintura es un arte en el que preponderan, como hemos dicho antes, los primeros planos, es decir, las tonalidades del color o los trazos del dibujo; por esta razón piensa Hartmann que la pintura se acerca al valor de la Gracia o lo Atrayente, puesto que todos los contenidos de la obra, por elevados que sean, necesitan siempre ser expuestos de un modo directo en las figuras representadas.

Desde este punto de vista, la pintura es un arte muy próximo a la sensibilidad, como lo demuestra palpablemente el hecho de que, incluso las pinturas más abstractas, dotadas de un profundísimo trasfondo ideal, siguen apegadas a los colores, tal como estos nos están dados inmediatamente (piénsese, por ejemplo, en las obras de Kandinsky).

2º) Con todo, la pintura también está capacitada para exponer lo Sublime; para ello sólo es preciso que incluya en su contenido valores de cierta altura²⁹, que trasciendan el nivel superficial del color. Así sucede con aquellos cuadros o frescos que representan grandes gestas heroicas o retratos de individuos de talla moral elevada, marcados por un destino trágico (Delacroix, Miguel Angel); o también en aquellos otros que nos dejan adivinar la infinitud de la Naturaleza, a través del angosto espacio que ofrece el marco (C. D. Friedrich)³⁰.

3º) Por último, algunas pinturas pueden dar lugar a un efecto cómico, siempre que en ellas se produzca la "caída" que caracteriza a este valor estético³¹. La persona o situación representadas deben darnos inicialmente la impresión de encerrar un alto contenido de valor, revelándose en el acto (ya que aquí no hay transcurrir del tiempo) como algo nimio y absurdo. Así sucede, por ejemplo, en algunos lienzos y dibujos de Goya, el Bosco o Grosz.

* * * * *

d) Estructura categorial de la Literatura (Dichtkunst).

Frente a la escultura y la pintura, que se caracterizan ante todo por ser artes espaciales, la literatura es un arte eminentemente temporal³². Sus obras, al no verse atadas al instante concreto que las otras artes representativas se esfuerzan por conservar, tienen la ventaja de adaptarse al curso que siguen los sucesos reales a lo largo del tiempo; esta circunstancia capacita a la literatura para representar la vida humana en su desarrollo efectivo, a través de las múltiples situaciones que configuran la existencia.

La literatura tiene, además, otras cualidades que la elevan por encima de las demás artes representativas: trabaja, como la música, con material sensible sonoro (en este caso la palabra), que posee un carácter "etéreo"³³, muy adecuado a la hora de expresar matices espirituales, y próximo al ámbito de lo esencial-ideal. El sonido, por otra parte, no hace visibles de modo directo los sucesos representados, por lo que se dirige inmediatamente a la fantasía o imaginación del que lee la obra; de ahí que el arte literario, al desligarse casi por completo de la intuición sensible, esté en condiciones de alcanzar un grado de irrealidad muy intenso, y, al mismo tiempo, de penetrar muy profundamente, tanto en el terreno de la posibilidad pura, como en el interior del espíritu humano.

d₁) El problema del trasfondo irreal en la literatura.

Si el análisis ontológico ha sido capaz de desentrañar en el trasfondo de las otras artes una rica sucesión de estratos, es de suponer que un detallado examen de las obras literarias hallará en ellas con toda probabilidad una serie de planos diferentes, interrelacionados entre sí de un modo quizá mucho más complejo.

A fin de comprobarlo, vamos a seguir el razonamiento

que tan buen resultado nos dio en los apartados anteriores: 1) plantearemos primero el problema de cómo ven el mundo el literato, el dramaturgo y el poeta, y que aspectos esenciales o de valor intuyen en él; 2) inmediatamente después, deberá recorrerse el proceso de gestación de la obra literaria, mostrando cómo queda objetivado tras el primer plano real de las palabras, el bagaje de contenidos aprehendidos por la visión de orden superior del artista; 3) en último lugar, describiremos el orden en que aparecen los niveles de contenido de dicho trasfondo ante el espíritu del lector, espectador o del que oye leer la obra, exponiendo, a renglón seguido, los estratos que forman el trasfondo irreal de un escrito literario.

1º) ¿Cómo percibe la realidad el escritor?

Ante todo, parece evidente que la atención del literato gira, fundamentalmente, en torno a la vida humana. Es cierto, desde luego, que en las obras literarias pueden aparecer abundantes descripciones de entes inanimados, animales o entornos naturales; pero esas descripciones sólo cobran sentido si las entendemos como el marco en que desarrollan sus vidas los seres humanos que entran en relación con esos objetos.

El literato es, pues, un observador de la existencia, ajena y propia, puesto que él mismo, como hombre que es, se ve inmiscuido en las cadenas de situaciones y conflictos de valores que configuran el mundo de la vida³⁴, respecto de los cuales es capaz de adoptar una actitud de serena contemplación objetiva, aunque sin dejar nunca de conmovirse³⁵.

La multitud de situaciones vividas, la gran cantidad de tipos humanos con los que ha tropezado, le han llevado a ser un auténtico conocedor de lo humano. Ha comprobado que, en numerosos instantes, algunos actos, gestos, actitudes,

palabras o miradas, únicos e irrepetibles, muchas veces casuales, y que por lo general han pasado desapercibidos, dejan aparecer fugazmente contenidos esenciales o universales: caracteres típicos, sentimientos y afectos propios de todo corazón humano, decisiones transcendentales, que configuran el destino de los hombres, conduciéndoles a chocar unos con otros, o, finalmente, el reino de las ideas, es decir de los valores y disvalores que determinan el valor o disvalor de las diversas situaciones vitales... Esos instantes privilegiados constituyen, según Hartmann, "pequeños cortes" (kleine Ausschnitte) en el mundo de la vida; pero es justamente en ellos donde se nos abre el mundo esencial e ideal que se halla detrás de la prosaica realidad cotidiana. El literato selecciona esos instantes, en los que cree ver auténticos símbolos de lo humano, y consigue elevarlos a una existencia supratemporal³⁶.

2º) El escritor, impulsado por las reacciones emocionales surgidas en su espíritu a partir de las situaciones vividas y observadas, decide objetivar en una obra -narrativa, poética o dramática- el contenido aprehendido. Para ello, le es menester, desde luego, un grado de genialidad que, según Hartmann, constituye "la cima del poder humano" (die Höhe menschlichen könnens)³⁷, puesto que debe ser capaz de expresar todos los contenidos esenciales e ideales mencionados, por muy abstractos que sean, utilizando sólo figuras humanas individuales, lo que evidentemente no resulta nada fácil³⁸.

¿Cómo trabaja el artista con la materia que le ofrece el lenguaje, a fin de lograr el resultado apetecido?

En un primer momento, el escritor somete el lenguaje a un proceso de desrealización, al que denomina Hartmann "estilización del lenguaje" (Stilisierung der Sprache)³⁹, consistente en un tratamiento formal específico de las palabras empleadas, que hace del lenguaje literario un

discurso, por así decirlo, "irreal", muy diferente al lenguaje real cotidiano. Éste último pretende, ante todo, expresar lo que es o no cierto, y su fin es proporcionar conocimiento, por lo que constituye un instrumento operativo, encaminado a satisfacer intereses prácticos, en el que lo que importa es el mayor grado de fidelidad posible a los hechos reales; en cambio, el lenguaje literario selecciona las palabras, las repite o combina formalmente, condensando su significado de tal modo, que se hace capaz de expresar, no ya hechos concretos de la realidad, sino lo esencial-ideal del mundo de la vida.

Los términos lingüísticos que, en su uso cotidiano suelen hallarse despojados de carga sentimental, o la diluyen en la sucesión infinita de mensajes que se suceden vertiginosamente, al adoptar una nueva forma y combinarse entre sí, recuperan toda su capacidad para expresar significados puros, esenciales, y pasan a ser un instrumento de expresión absoluta, por cuanto ahora los vocablos están grávidos, no sólo de información, sino también de ecos emocionales.

El lenguaje literario, liberado de la pesada obligación de tener que representar lo real, puede trascenderlo, para lanzarse al terreno de lo fantástico, y trabajar con personajes y situaciones posibles; es el denominado por Hartmann "fabular" (fabulieren) o "poetizar" (dichten). Las vidas que representa, a nivel imaginario, no son auténticas, sino "poetizadas y fabuladas" (ein gedichtetes und fabuliertes Leben)⁴⁰; pero no por ello resultan menos significativas, puesto que, al ser puras posibilidades, permiten mostrar mucho más claramente lo esencial del ser humano; por eso la literatura nos muestra, no vidas reales, sino vidas, por así decirlo, quintaesenciadas, idealizadas.

Por otra parte, al no estar el lenguaje literario ligado al conocimiento inmediato, y conservar toda su carga

afectiva, penetra en lo esencial del Ser más fácilmente, haciéndonos intuir lo que en él hay de inefable y metafísico. La literatura es capaz, así, de desvelar ante el sentimiento el misterio de lo irracional en el ámbito de la existencia humana, así como los valores que la rigen, aunque no permite a la razón llegar a conocerlo conceptualmente⁴¹.

Aún hay algo más: las palabras, que ya tienen por sí mismas la capacidad de sugerir al espíritu las situaciones a las que hacen referencia, conformadas literariamente, ven potenciado su efecto; auxiliadas a su vez por la fantasía y las categorías espacio-temporales de la intuición, sustituyen a la vista y al oído, poniendo delante del espíritu los personajes y situaciones posibles que el escritor ha creado.

Esto quiere decir que las palabras y las figuras representadas en la obra van indisolublemente unidas⁴², ya que los términos lingüísticos están aquí única y exclusivamente consagrados a "dejar aparecer" los contenidos representados ante la imaginación del lector; es por eso que

"... no experimentamos una obra literaria... como algo doble, como forma y contenido, sino absolutamente como un todo cerrado, como un contenido formado unitariamente, en el que no puede distinguirse ambos aspectos como tales"⁴³.

Valiéndose de la configuración de las palabras, el literato logra crear de la nada todo un mundo irreal, que aparece como sustitutivo fantástico del mundo de la vida y, al mismo tiempo, del primer plano de figuras representadas que habíamos encontrado en la estructura categorial de las otras dos artes representativas: la escultura y la pintura.

Por lo demás, este "mundo posible" obedece a los mismos principios que rigen en el mundo real, por cuanto en los gestos y acciones de los personajes que lo forman transparece el contenido ideal antes percibido en la vida,

pero expuesto ahora con una patencia mucho mayor, gracias a los mecanismos desrealizadores que hemos descrito, mediante los que se consigue reducir la compleja trama vital a pocas escenas: justo aquellas que se necesitan para presentar los contenidos esenciales intuidos, dejando de lado todos aquellos detalles que resultan irrelevantes para la aparición de lo esencial de la vida⁴⁴.

A este mundo posible sustitutivo lo denomina Hartmann "estrato intermedio" (Zwischenschicht) de la literatura, y lo define como un "segundo primer plano irreal" (eine Art irrealen zweiten Vordergrundes), o un "estrato de perceptividad aparente" (ein Schicht erscheinenden Wahrnehmbarkeit), absolutamente unido al conjunto de palabras empleadas por el escritor⁴⁵; por este motivo, la selección de escenas vitales, gestos, acciones, personajes, ... que aparecen en este segundo primer plano está condicionada por la selección y desrealización que introduce el literato en el primer plano verbal, si bien Hartmann distingue claramente en todo momento entre la formación del primer plano real del lenguaje y la formación propia del estrato intermedio⁴⁶.

El estrato intermedio actúa de base sobre la que se apoyan los estratos que constituyen propiamente el trasfondo de la obra. Tales estratos aparecen gracias a los actos y gestos de los protagonistas imaginarios de la misma, cuya evolución a través de las situaciones vitales va fluyendo conforme se suceden las palabras.

Lo primero que deja aparecer el autor tras el estrato intermedio es el alma de los hombres, es decir, sus sentimientos y modos de reaccionar más generales; también presenta los afectos que experimentan al caer en las situaciones que forman la "trama" de la acción, convenientemente seleccionadas para presentarlas en su más pura esencia universal⁴⁷. Es el nivel, en suma, de lo típicamente humano.

Más allá, aparece la totalidad de las vidas de cada uno de los personajes de la obra que, en su entrechocar, constituyen un "analogon" de los cruces de caminos que forman la existencia cotidiana. Mediante la creación de este estrato, el escritor consigue dar unidad y coherencia a todos los detalles plasmados en los estratos anteriores.

Los últimos estratos se hallan constituidos, en fin, por las ideas generales que rigen la conducta de los personajes de la obra, y muy especialmente por esencias ideales de valor (incluyendo los valores de la persona individual). También aquí, como sucedía en las otras artes, son los estratos ideales los que determinan "desde dentro" la configuración que dará el escritor a todos los demás planos del trasfondo, sobre todo al estrato intermedio irreal y al primer plano lingüístico⁴⁸.

Aunque válido a título general, el anterior análisis es aplicable principalmente a la novela. En la poesía y el teatro encontramos algunas notables variaciones:

- En la poesía, por ejemplo, la tarea de selección y donación de forma que debe llevar a cabo el poeta en el primer plano lingüístico-real, adquiere una importancia muy superior, en relación con las otras formas literarias. El efecto "musical" de la versificación, y su complicado juego de formas, implican un grado muy elevado de desrealización, y por consiguiente, de idealización, que permite a la poesía casi "saltar por encima" del estrato intermedio, y penetrar de inmediato en el plano de los puros sentimientos, pasiones, afectos y valores. En este aspecto, la poesía es el género literario más afín a la música, puesto que también en ella predomina ante todo la intención de expresar sentimientos⁴⁹. Por lo que respecta al problema de cómo se produce este "salto", Hartmann confiesa que constituye un problema metafísico irresoluble⁵⁰.

- En el teatro representado⁵¹, el estrato irreal intermedio (que en la literatura narrada es sugerido por el autor a la fantasía del lector mediante el plano de las palabras) deviene real, por obra y gracia de los actores, que desempeñan aquí un papel análogo al que en la música tenía el intérprete⁵². Aprovechando el "arte de segundo orden" del actor, el dramaturgo logra suplir la carencia de intuibilidad concreta de que adolece en general la literatura, sin suprimir la irrealidad de la acción. El actor es, además, el encargado de llenar los espacios de indeterminación que ha dejado el autor en la obra, a fin de que aparezcan ante el espectador todos sus estratos del modo más preciso posible.

Para ello se exige que el actor, como el músico intérprete, haya comprendido el trasfondo ideal de la obra, que vea y sienta el mundo como el escritor, porque sólo así podrá hacer auténticamente suyos los contenidos esenciales del drama, y guiar por ellos los momentos de su actuación. Por descontado, que actores diferentes pueden rellenar los lugares de indeterminación de la obra de teatro con distintos modos de actuar, según crean que unos se ajustan más que otros a las ideas que contiene el drama. Por eso existen múltiples representaciones de una obra de teatro, igual que hay infinidad de ejecuciones de una determinada composición. En todo caso, la pieza teatral conserva, más allá de ellas, una especial unidad irreal independiente⁵³.

3º) ¿Cómo aparece ante el lector -o, en su caso, ante el público que asiste a una función teatral- la complicada sucesión de estratos arriba descrita?

El lector se encuentra inicialmente con el libro (o el guión de una obra), al que se le confía la misión de aumentar el efecto desrealizador, que hemos visto cumplían en las demás artes representativas el pedestal (escultura), o el marco (pintura). El libro introduce al lector en el mundo poético irreal de la obra, arrancándole, al mismo tiempo, del

curso de acontecimientos vitales en el que se encuentra habitualmente sumergido; así el escritor dirige el interés del lector hacia el contenido esencial y de valor que quiere expresar⁵⁴.

Por lo que se refiere a la puesta en escena de una obra de teatro, el aislamiento respecto del mundo real lo lleva a cabo el decorado que, como dice Hartmann, no imita o crea la ilusión del mundo real, sino que sólo lo "significa" (bedeutet)⁵⁵. En realidad, lo que hace el decorado es indicar al espectador que las escenas vitales que se van a representar ante él están separadas por completo de la realidad cotidiana, proyectando al espíritu del público al terreno de lo posible irreal. Para acentuar su capacidad significativa, el decorado suele desrealizar el entorno que rodea habitualmente las acciones humanas, confiriéndoles un aspecto simbólico o estilizado, más apropiado para la aparición del contenido esencial del trasfondo.

Las palabras que va deletreando el lector, apoyándose en las categorías del espacio y el tiempo de la intuición, sugieren a su fantasía el estrato intermedio, sustitutivo del mundo de la vida, con los personajes y la cadena de situaciones en que éstos se hallan comprometidos. En el teatro, el efecto es el mismo, aunque aquí los personajes ficticios son reemplazados por actores, que los sacan de su indeterminación irreal y los presentan concretizados ante el espectador.

Las escenas de la obra transcurren temporalmente, de modo que, en cada instante, sólo hay un sector de la misma ante el lector o el espectador teatral; a pesar de ello, la totalidad de la obra se encuentra siempre presente en su imaginación de modo tácito, siendo co-intuida en cada uno de sus momentos temporales, con lo que cobra sentido el curso global de la acción.

En las acciones, gestos, actitudes y palabras que el autor ha puesto en boca de los distintos personajes, transparecen ante el sujeto, por un lado, los sentimientos y emociones de éstos que, a su vez, simbolizan sentimientos y emociones esenciales de todo ser humano, y por otro lado, la totalidad de sus destinos particulares. También aparecen las diversas ideas y valores que dan sentido, desde el último trasfondo, a todos y cada uno de sus actos.

En el caso de la poesía, el lector es guiado directamente por el juego formal versificado de las palabras al terreno de los sentimientos, los destinos humanos y los valores ideales de la obra, pasando por encima del estrato irreal del primer plano, caso de que éste exista.

Ordenando ahora sistemáticamente los estratos de la obra literaria, obtendremos el siguiente panorama:

A) PRIMER PLANO REAL: constituido por:

a₁) El lenguaje, conformado, seleccionado, desrealizado y desvinculado de fines prácticos, a fin de intensificar su capacidad significativa.

a₂) El estrato intermedio, formado por el marco espacio-temporal irreal en el que aparecen los personajes protagonistas de la obra. Sus movimientos, gestos y acciones son reconstruidos por la imaginación, apoyándose en el lenguaje, tal como ha sido configurado por el literato. También pertenece a este estrato la trama de sucesos que, en forma de escenas, se suceden ante la fantasía del lector, como un sustitutivo irreal de la vida humana, reducida a sus componentes esenciales.

En el teatro, este nivel de la obra se hace efectivo ante el público asistente a la representación; en la poesía ocupa un puesto secundario (aunque no desaparece por completo), y lo reemplaza un juego formal, mucho más intenso, entre las palabras (métrica, rima).

B) TRASFONDO IRREAL: en el que encontramos:

b₁) El estrato de los sentimientos, emociones y caracteres humanos típicos, que aparecen a través de las acciones que ejecutan los personajes de la obra en el estrato intermedio irreal.

b₂) El estrato del destino (das Schicksal) de cada uno de los protagonistas. Tales destinos chocan y se influyen mutuamente entre sí, formando el conjunto de situaciones que componen el desarrollo de la trama argumental.

b₃) Finalmente, se sitúa el estrato de las "ideas generales" (allgemeine Ideen), donde se encuentran los valores que motivan la conducta de los personajes. Es el estrato más importante, y el que confiere unidad y necesidad a toda la obra⁵⁶.

d₂) El problema de la empatía en la literatura.

El fenómeno de la empatía, presente en las demás artes, no falta tampoco en la literatura, siendo muy importante en algunos de sus géneros, como la poesía o el drama. El problema es determinar en qué consiste y cómo se articula.

Aunque ya hemos observado que Hartmann no lleva a cabo un análisis ontológico pormenorizado de este fenómeno, sí nos da las suficientes indicaciones como para que seamos capaces de completar sin gran dificultad sus razonamientos. Por otra parte, los resultados precedentes pueden ser aplicados a este terreno, procurando realizar aquellas modificaciones que sean necesarias para adaptarlos a las peculiaridades de la forma artística que estamos estudiando.

Digamos, pues, que el escritor -bien sea novelista, poeta o dramaturgo- no sólo contempla escenas fugaces del mundo de la vida real, que llaman su atención debido a la carga de sentido y cualidades de valor ideal que encierran, sino que, además, reacciona emocionalmente ante ellas, empatizando con los sentimientos y pasiones de los protagonistas de dichas escenas. En la obra nos presenta luego personajes animados por pasiones, sentimientos y valores idénticos a aquellos ante los que reaccionó su afectividad. De manera que, cuando el lector o espectador lee o ve representar la obra, empatiza tanto con los afectos que muestran los personajes, como con los afectos que animaron al espíritu del artista.

Sobre todo en la poesía, el sujeto, al leer el poema o al oírlo recitar, queda hechizado por las palabras del poeta, y reproduce en su espíritu las mismas emociones que éste experimentó ante el destino humano y los valores que intuyó su sentimiento⁵⁷.

d₃) El problema de la "verdad / falsedad" en las obras del arte literario.

El problema que debemos tratar a continuación es el de ver cómo han de entenderse los términos "verdadero" y "falso" aplicados al arte literario, y qué condiciones se han de cumplir en general para que pueda aplicársele uno u otro calificativo.

1º) Ya puede adelantarse que, a nivel formal, un criterio decisivo de veracidad en literatura consiste en comprobar si en la obra existen las necesarias condiciones de unidad y necesidad internas. La unión de ambas cualidades constituye la "verdad formal" (formale Wahrheit) de la literatura, verdad que se muestra, sobre todo, en la "unidad de la acción" (Einheit der Handlung)⁵⁸.

En esta expresión, el término "unidad" es ambiguo, a causa de la compleja construcción que muestra toda obra literaria; por eso hay que entender la mencionada unidad más bien como una suerte de coherencia lógica, que afecta primero a cada uno de los estratos de que consta la obra por separado, y al mismo tiempo, apunta a la unión de todos ellos para producir un efecto conjunto.

Tendríamos así la unidad del estrato intermedio irreal (es decir, de los acontecimientos que forman el curso de la acción), la unidad de los caracteres y rasgos anímicos de los personajes de la obra, la unidad de sus destinos y, por último, la unidad en el desarrollo de las ideas y valores del último trasfondo. La síntesis de todas ellas depende, en última instancia, de la "unidad del estilo en la presentación" (das einheitliche Durchhalten des Stiles)⁵⁹, ya que sólo si el estilo y la técnica con que está compuesto el escrito son correctos, éste dará la impresión de formar una verdadera totalidad.

Por tanto, parece evidente que una determinada pieza teatral, una novela o una poesía son "falsas" cuando alguno de los estratos que contiene no forma un conjunto coherente, o cuando no existe un vínculo firme y continuo entre sus estratos. Sin embargo, esta tesis necesita ser matizada cuando la aplicamos a la poesía y al teatro, puesto que en la primera se requiere que sea muy intensa la unidad de los componentes formales del primer plano (métrica y versificación), mientras que casi carece de importancia la unidad de la acción; en el

teatro, en cambio, lo fundamental es la unidad de la puesta en escena por parte de los actores, ya que de ella depende que se logren perfectamente todos los demás niveles de unidad que hay en la obra.

En todo caso, un equilibrio perfecto entre todos los niveles que componen la obra es muy difícil de alcanzar. Cualquier fallo en la construcción interna impide obtener una armonía entre los miembros del conjunto y conduce inevitablemente al artista a caer en la falsedad.

Con todo, es evidente que los defectos estilísticos son los de mayor importancia, puesto que de ellos depende el logro de todo el resto de la obra; de ahí que un escritor con estilo deficiente sea incapaz de producir otra cosa que obras mediocres y condenadas de antemano al fracaso.

2º) Entre las diversas formas de verdad artística que existen, la que más destaca en la literatura es la verdad vital, toda vez que se trata del género artístico más próximo al mundo de la vida.

Para que una obra literaria posea verdad vital es necesario: 1. que utilice un lenguaje verosímil -aunque estilizado-; 2. que en ella aparezcan rasgos humanos esenciales, es decir, sentimientos y caracteres humanos típicos; 3. que las situaciones que en ella se presenten sean, asimismo, reflejos, elevados a lo esencial, de las situaciones reales del mundo de la vida; 4. por último, se requiere que las ideas y valores que mueven a los protagonistas sean, al menos en alguna ocasión, auténticos móviles de la conducta humana.

Pero la constante referencia a un nivel esencial-universal en la literatura que pretenda ser vitalmente verdadera no debe conducirnos a engaño; en realidad, aquellas obras que presenten modelos humanos abstractos o alegóricos,

carecen por completo de vida:

"...con lo meramente humano y típico en general no puede llegarse a un efecto intuitivo pleno. En el fondo, ambos parecen faltos de vida -por la sencilla razón de que en la vida misma no existe un tipo puro. Por ello, las figuras típicas nos resultan inverosímiles en última instancia"⁶⁰.

Al escritor se le exige, por tanto, que sepa unir lo universal con lo individual, logrando una síntesis perfecta entre ambos que, aunque profundice en lo esencial del mundo de la vida, no se aleje nunca de él:

"La literatura -dice Hartmann- se encuentra ante la tarea de una síntesis: recoger en su forma el máximo posible de verdad vital que necesita para su tema, a fin de hacer aparecer los aspectos de sentido más profundos (valores, etc.), sin hacer estallar la forma artística"⁶¹.

Conseguir un auténtico efecto de verdad vital es también enormemente complicado; así lo atestigua la cantidad de riesgos que acechan al literato en su labor creativa, amenazando constantemente con falsearla sin remedio: puede caer, por ejemplo, en la falsedad lingüística, cuando falla en la versificación, o cuando pone en boca de sus personajes expresiones grandilocuentes; también puede dotar a las figuras que ha creado de pasiones o sentimientos inverosímiles, exagerados, que despiertan de inmediato en el lector (o espectador) el sentimiento de inautenticidad.

Si pasamos a los estratos del trasfondo, el peligro de falsedad es aún mucho mayor; pues a la hora de disponer la evolución de los destinos que dan sentido a los actos de cada uno de los personajes, o de configurar el choque de éstos a lo largo de la trama, el autor puede olvidar que el curso de la existencia humana no está prefijado en el mundo de la vida, ni hay teleología alguna que dirija las acciones del hombre, por encima de la propia teleología humana⁶². Si traza esos

destinos de tal modo que todo parece estar dispuesto hacia un fin, sin respetar la contingencia que preside las cosas humanas, el lector no tendrá la sensación de hallarse ante la vida tal y como ésta es, sino ante personajes ficticios, artificiales, dirigidos por poderes superiores que les conducen desde el comienzo del relato a la meta prevista. Como vemos, la teleología, que es para Hartmann la "categoría maldita" del pensamiento filosófico, es también uno de los principales obstáculos contra los que puede chocar la creación artística en el ámbito literario.

Otro tanto sucede con el último plano ideal de la obra: ya hemos indicado que los valores en él presentados han de ser auténticos motivos que impulsen a actuar a los hombres; la literatura se limita a dejar aparecer la esencia de tales motivos con más claridad que lo hace el curso ordinario de la vida. Mas el buen escritor no debe permitir jamás que sus propias preferencias de valor aparezcan explícitamente expuestas en el libro, como si de un texto didáctico se tratase, puesto que entonces adopta un tono moralizante, que daña fatalmente la impresión de verdad vital que debe causarnos la obra. En el mundo de la vida, en efecto, no encontramos por ninguna parte "cátedras de moral", sino que cualquier tipo de aprendizaje ético procede de la experiencia. Desde luego que el relato expone la visión del mundo del escritor, y muy especialmente los valores que en él ha sabido descubrir, pero

"El autor sólo puede dejar hablar su idea -y en especial su moral- por medio de los acontecimientos: dejarlos hablar tal como la vida los deja hablar, insinuados en los destinos de los hombres, pero faltos aún de una interpretación... porque entonces no parece[n] tener verdad vital... La moral o la concepción del mundo [que se halla] expresada en palabras ha perdido ya su fuerza, porque no se la muestra como verdad vital en la presentación"⁶³.

Así pues, en las obras del arte literario el

escritor puede expresar sus ideas sobre el mundo, pero no está autorizado para hacerlo mediante conceptos, como hace el filósofo moral, sino que debe mostrar esas ideas al lector puestas en práctica en la realidad, a través de los personajes que ha forjado su imaginación.

En el teatro existe un último, pero no menos grave, peligro de incurrir en falsedad vital: procede de la incapacidad, por parte de los artistas que ponen en escena la obra, para traer al primer plano el contenido esencial-ideal del trasfondo. En estos casos, la causa del fracaso de la obra estriba, por lo general, en que los actores no han comprendido dicho contenido perfectamente hasta sus más profundos estratos ideales, con lo que, al no haberlo interiorizado por completo, se ven luego incapacitados para expresarlo de modo convincente mediante su conducta externa ante los espectadores.

3º) Finalmente, la literatura contiene también verdad esencial, que en ella no puede concebirse nunca separada de la verdad vital.

Hartmann piensa, no obstante, que al escritor le está permitido incluso exagerar los rasgos vitales de los personajes representados, hasta darles un aspecto que no tienen nunca en la realidad, a fin de presentar al lector más claramente las posibilidades esenciales de la vida humana (la posibilidad "Hamlet", la posibilidad "Lear", etc...); es precisamente el carácter esencial de tales tipos humanos y de las situaciones vitales que les rodean, lo que nos lleva a aceptarlos como auténticos, aunque sepamos muy bien que no los encontraremos nunca en la vida cotidiana tal y como el literato los ha descrito⁶⁴.

4º) La "verdad poética" (Dichterische Wahrheit) designaría, según Hartmann, la presencia en una obra literaria de los dos tipos de verdad expuestos: esencial y vital; ambas se fundamentarían, a su vez, en la "verdad formal" que muestra

la composición de dicha obra.

Sólo una obra que alcance a poseer verdad poética, será realmente "profunda" (tiefe Dichtung)⁶⁵. Por esta razón, la literatura cae sin remedio en la "falsedad" cuando es "superficial" (flache Dichtung), es decir, cuando en ella encontramos verdad vital, pero no verdad esencial; o bien cuando en ella se exponen tipos humanos abstractos, que quizá se hallen dotados de verdad esencial, pero que, por carecer de verdad vital, nos parecen increíbles⁶⁶.

d₄) El problema de las relaciones entre la literatura y los principales valores estéticos.

El último interrogante que plantea la literatura a la nueva estética es el de las relaciones que se establecen entre las obras incluidas en esta rama del arte y los valores estéticos más relevantes.

Si partimos de la idea, ya apuntada, de que la literatura es aquella forma de expresión artística cuyo objetivo básico es representar la vida humana, y si tenemos en cuenta que en el mundo de la vida se halla realizado cualquier valor estético de importancia⁶⁷, parece lógico pensar que la obra literaria ha de dar cabida a todos ellos, aunque, según el género literario de que se trate, predominarán en mayor o menor medida unos u otros de esos valores.

1º) El valor de lo Sublime, en la forma de lo Sublime trágico, es sumamente importante en la literatura, ya que en los estratos más profundos de su trasfondo irreal puede encontrarse en muchas ocasiones el componente de "grandeza" o elevación del valor, característico del arte sublime.

La tragedia es el género literario sublime por excelencia. En las obras trágicas se resaltaría el inmenso

valor ético de las actitudes o actos del hombre cuando éste atraviesa situaciones que le sobrepasan hasta el punto de aniquilar su existencia finita: es lo Sublime moral. El efecto trágico puede ser aumentado, si el personaje que sufre la caída y la adversidad del destino resulta, además, ridículo, ya que, en determinados casos, esta circunstancia contribuye a aumentar, por contraste, el valor ético de su comportamiento⁶⁸.

2º) También lo Gracioso y lo Ligerio encuentran un lugar en la literatura. El escritor consigue, efectivamente, que muchas de sus figuras reflejen en su comportamiento externo, sin proponerselo, valores profundos, que "impregnan", por así decirlo, toda su conducta⁶⁹. Sin embargo, esta forma artística carece de un primer plano visible, por lo que la gracia del personaje o situación descrita no puede nunca exponerse intuitivamente ante el que lee la obra (salvo en el caso de que se trate de una representación teatral); por eso, son los giros lingüísticos empleados por el escritor los encargados de sugerir a la imaginación del lector la gracia que reside en los gestos y acciones de las figuras representadas.

Así puede explicarse sin dificultad el hecho de que la Gracia que aparece en la literatura se refiera casi siempre a las cualidades morales de los personajes (por ejemplo, su ingenuidad), y designe menos frecuentemente la gracia que afecta a sus formas externas, ya que ésta última resulta difícil de describir empleando únicamente palabras.

3º) La literatura es el arte más apropiado para expresar el valor de lo Cómico, como lo prueba la existencia desde antiguo de todo un género literario consagrado a este valor: la comedia.

Para Hartmann, la comedia permite presentarle al hombre, sin demasiada crudeza, sus propias debilidades,

mostrándole que muchos de sus comportamientos, aparentemente importantes y de elevado valor, se disuelven al fin en la nada; así consigue hacernos apreciar el valor del proceder opuesto y hacernos soportable la estupidez de muchas de nuestras conductas.

Desde luego, la comedia ha de cumplir este cometido dejando aparecer lo cómico con la misma irreflexividad con que éste surge en la vida cotidiana, ya que una comicidad que revele premeditación carece de atractivo y nos deja fríos. Sólo si la comicidad de las acciones que aparecen en la obra da la impresión de ser involuntaria, podemos ver reflejado en ella algo vital y esencialmente verdadero, es decir, un hecho ilógico y absurdo, pero real, de la existencia humana; cuando no sucede así, el lector (o, en su caso, el espectador teatral) ve en el efecto pretendidamente cómico algo que sólo se debe a la interpretación personal del escritor (o del actor), y tiene la sensación de hallarse ante algo forzado y artificial⁷⁰.

4^a) Atendiendo a lo expuesto, habría que concluir que el género literario más completo y elevado es aquel que mezcla elementos trágicos y cómicos, ya que es el único que permite al escritor reflejar la esencia del mundo de la vida en todas sus facetas. Pero, dada la cantidad de datos vitales que deben reunirse en una auténtica tragicomedia, sólo genios de la talla de un Cervantes o un Shakespeare pueden elevarse - y no siempre- a esta cima del arte.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 5º

- (1) Sobre el proceso de desrealización, Cfr. Sección 1ª, Cap. 2º, apartado b₄.
- (2) Cfr. Sección 1ª, Cap. 2º, apartado b₁.
- (3) Al respecto, Cfr. Ä, 6, 11. En Ä, 299, 348-349, Hartmann justifica incluso la presencia, en ciertos casos, de lo Feo en literatura, como condición necesaria para la manifestación de lo Bello.
- (4) Para lo que sigue, Cfr. lo dicho en la Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₁, y Sección 2ª, Cap. 3º, apartados b y c.
- (5) Cfr. Ä, 225, 264 y Ä, 236, 276.
- (6) Sobre el "misterio" del proceso selectivo que lleva a cabo el artista durante la creación de la obra, Cfr. lo dicho en la Sección 1ª, apartados b₃ y b₄.
- (7) Sobre la estratificación en la escultura, puede consultarse también KS I, 44, 71 y W. Lörcher., Op. cit., pp. 35 y 60.
- (8) Cfr. PGS, 431: "Vemos precisamente en el Doríforo no sólo lo que vio Policleto, sino también 'cómo' vio" ("Wir sehen eben im Doriphoros nicht nur was Polyklet sah, sondern auch 'wie' er sah."
- (9) Cfr. Ä, 96, 114 y Ä, 185-187, 218-219.
- (10) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado b.
- (11) Ä, 312, 362: "(...) Wesenszusammenhängen des menschlichen Lebens, des wirklichen wie des bloss 'möglichen' (gedichteten)".
- (12) Cfr. Ä, 312, 363. Sobre la profundidad que puede alcanzar la escultura, Cfr. Ä, 247, 289.
- (13) Ä, 394, 459 y Ä, 397, 463.
- (14) Cfr. Ä, 368, 430; Ä, 382, 446; Ä, 394, 460 y Ä, 396-397, 463.
- (15) Ä, 13-14, 19-20: "die Malerei [bringt] fast alle Sichtbare zur Darstellung".
- (16) Cfr. Ä, 188, 221 y Ä, 192, 225.
- (17) Sobre este punto, recuérdese lo dicho en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartado b.
- (18) Cfr. Ä, 194, 227-228.

(19) Cfr. Ä, 195, 229.

(20) Cfr. Ä, 198, 232.

(21) Hartmann considera que "el cuadro puede limitarse en ciertos casos a algunos trazos o escasas manchas de color" (Ä, 101, 120: "Das Bild kann sich unter Umständen auf wenige Striche beschränken oder auf sparsame Farbflecke"). Sin embargo, como ya hemos indicado, su posición respecto al arte moderno parece ser, en general, de rechazo. Por ejemplo, en Ä, 189, 222, se muestra rotundo al afirmar que los colores aislados y sus relaciones formales no tienen significación alguna.

(22) Cfr. Ä, 17, 23; Ä, 101, 120; Ä, 225, 264; Ä, 228, 267; Ä, 233, 272-273; Ä, 239, 280; Ä, 242, 283; Ä, 250, 292.

(23) Cfr. Ä, 36, 45 y Ä, 101, 119. En relación con el efecto desrealizador del marco, existe cierta similitud entre los planteamientos de Hartmann y Ortega. (Cfr. "Meditación del marco" en: El espectador, Ed. Salvat, Estella, 1970, pag. 93).

(24) También en la pintura nos vemos obligados a incluir la categoría del tiempo intuitivo, toda vez que, como sucedía anteriormente en el caso de la escultura, Hartmann vuelve a pasarla por alto.

(25) Cfr. Ä, 98-100, 117-118; Ä, 167-168, 197; Ä, 192, 225. Sobre los niveles de estratificación del trasfondo irreal de la pintura, Cfr. KS I, 44, 71; PGS, 431-433 y Eph, 201, 199-200. Sobre los valores de la personalidad individual, Cfr. E, 509 y ss.

W. Lörcher, por su parte, lleva a cabo un detenido examen de esta cadena de estratos en Op. cit., pp. 35-36 y 58-60.

(26) Cfr. Ä, 196, 230.

(27) Cfr. Ä, 282, 329.

(28) Cfr. Ä, 309, 359.

(29) Cfr. Ä, 247, 289.

(30) Cfr. Ä, 368, 430; Ä, 378, 442 y Ä, 394-395, 459-462. Las declaraciones de Hartmann sobre estos temas son siempre incompletas e imprecisas, por lo que sólo a duras penas nos ha sido posible reconstruir lo que creemos debió ser su pensamiento en torno a tan problemáticas cuestiones.

(31) Cfr. Ä, 452-453, 526.

(32) Cfr. Ä, 104, 123.

(33) Cfr. supra, Cap. 4º, apartados c₂ y c₃.

(34) Cfr. Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 1º, apartado b.

- (35) Cfr. Sección 1ª, Cap. 1º, apartado a.
- (36) Cfr. Ä, 176, 207 y Ä, 294, 343.
- (37) Ä, 183, 215.
- (38) Cfr. PhG, 56-58.
- (39) Ä, 36, 44.
- (40) Ä, 104, 123.
- (41) Cfr. Ä, 175, 205-206.
- (42) Cfr. Ä, 15, 21; Ä, 17, 23 y PhG, 53-54.
- (43) Ä, 250, 292: "(...) Wir ein Dichtwerk (...) nicht etwa als ein Zweierlei erfahren, als Form und Inhalt, sondern durchaus als ein geschlossenes Ganzes, als einheitlich geformten Inhalt, an dem die beiden Seiten als solche nicht unterschieden sind."
- (44) Cfr. Ä, 226, 265.
- (45) Ä, 106-107, 125-126 y Ä, 170, 207.
- (46) Cfr. Ä, 232, 272.
- (47) Cfr. PhG, 49.
- (48) Cfr. Ä, 232, 272; Ä, 237-238, 278; Ä, 241, 282; Ä, 239, 279.
- (49) Cfr. Ä, 102-103, 121.
- (50) Cfr. Ä, 183-184, 215-216.
- (51) No en el teatro escrito, que coincide casi completamente con las características anteriormente establecidas.
- (52) Cfr. Sección 2ª, Cap. 4º, apartado c₂.
- (53) Cfr. PGS, 436 y ss.; Ä, 109-110, 128 y EPh, 192-193, 191-192. La idea de que la misión del actor es suplir las indeterminaciones de la obra se encuentra también en Ingarden. Cfr. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969, pp. 154 y ss.
- (54) Cfr. Ä, 104-105, 123-124.
- (55) Ä, 36, 44 y Ä, 108, 128.
- (56) Cfr. Ä, 178-182, 209-213; PhG, 65; EPh, 202-203, 200-201. Sobre la ordenación de los estratos en el drama, Cfr. KS I, 44, 71. Asimismo, sobre el estrato ideal de la literatura, donde se muestra lo metafísico y lo simbólico de la vida

humana, Cfr. PGS, 442-443. W. Lörcher presenta un panorama general de la estratificación en la literatura en: Op. cit., pp. 36, 39-40 y 60.

Es interesante, por lo demás, cotejar las ideas de Hartmann con los planteamientos de otros autores: R. Ingarden, por ejemplo, distingue en la obra literaria los siguientes estratos: 1. El estrato del sonido de las palabras y estructuras de sonido construidas sobre ellas; 2. El estrato de las unidades de significación de diferentes niveles; 3. El estrato de las visiones esquematizadas y de los continuos o series de visiones, y 4. El estrato de los objetos representados. Julius Kleiner, por su parte, distingue entre: 1. El material de las palabras; 2. La comprensión cognoscitiva y transformación compositiva del contenido; 3. El sistema de representaciones análogas a la vida, aunque aisladas de ella; 4. La fuerza espiritual y el destino que se anuncia en el crear y configurar. W. Conrad, por último, habla unas veces de "señales sonoras", "significación", "objeto mentado" y "expresión" (objeto expresado); otras, en cambio, habla de tres momentos de la obra literaria: "símbolo", "significación" y "objeto". (Cfr. R. Ingarden., Das literarische Kunstwerk, pp. 26-28 y W. Conrad., "Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie" En: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3 (1908), pp. 71-118 y 4 (1909), pp. 400-455).

(57) Cfr. Ä, 256, 299.

(58) PhG, 72.

(59) Ä, 281-282, 328-329.

(60) Ä, 287, 335: "(...) mit bloss allgemein Menschlichem und Typischem allein keine voll anschauliche Wirkung erzielt werden kann. Beides wirkt im Grunde leblos -aus dem einfachen Grunde, weil es im Leben selbst keine reinen Typen gibt. Darum wirken reine Typengestalten im letzten Grunde lebensunwahr."

(61) Ä, 298, 347: "Die Dichtkunst steht vor der Aufgabe einer Synthese: ein jeweiliges Maximum an Lebenswahrheit, deren sie für ihren Stoff bedarf, in ihre Form aufzunehmen, um die tieferen Sinnbezüge (Werte, usw.) erscheinen lassen zu können, ohne die künstlerische Form zu sprengen."

(62) Cfr. Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 4º, apartados b y c.

(63) Ä, 292, 341: "Der Dichter darf seine Idee -besonders seine Moral -nur durch die Ereignisse sprechen lassen: so sprechen lassen wie auch das Leben sie sprechen lässt, in den Schicksalen der Menschen angedeutet, immer aber noch einer Deutung bedürftig. (...) weil sie dann nicht lebenswahr wirkt (...). Die in Worten ausgesprochene Moral oder Weltanschauung hat ihre Kraft schon verloren, weil sie nicht als Lebenswahrheit in der Darstellung selbst gezeigt wird."

(64) Cfr. Ä, 304, 354 y PhG, 69.

(65) PhG, 72.

(66) Cfr. Ä, 304-305, 354-355 y PhG, 79.

(67) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 3º, apartados c y d.

(68) Cfr. Ä, 368, 430-431; Ä, 381, 445; Ä, 394, 460 y Ä, 389-390, 455.

(69) Cfr. Ä, 395, 460-461.

(70) Cfr. Ä, 416, 484-485 y Ä, 445, 517-518.

* * * * *

CAPITULO 6º

ESTRUCTURA CATEGORIAL DE LAS "ARTES MIXTAS"

(kombinierte Künste)

Dedicaremos el último capítulo de esta Sección a una serie de géneros artísticos, que no pertenecen a ninguno de los dos grandes grupos recién estudiados, pero cuya estructura categorial contiene elementos característicos de alguna de las artes que sí forman parte de ellos. En general, Hartmann no les presta excesiva atención, por lo que es preciso completar sus parcas explicaciones utilizando el acervo de conceptos adquirido en los apartados que anteceden.

a) El cine.

El cine es un género mixto, que combina teatro y, a veces, música¹, por lo que en la reconstrucción de su estructura categorial es de aplicación todo lo dicho al ocuparnos de aquellas dos artes².

Sin embargo, el cine se diferencia de la obra de teatro en un punto: sólo existe una representación de la película, dado que en ella la interpretación de los actores es única y queda fijada para siempre en el celuloide³.

Esta circunstancia supone, evidentemente, un reconocimiento del arte auxiliar del actor que, por ser fugaz, pasa casi siempre desapercibido en la escena, mientras que en el cine es conservado por largo tiempo; pero también implica una cierta pobreza del film en relación con el teatro, puesto que, al no existir en él la posibilidad de llevar a cabo innumerables representaciones, la obra no se enriquece con interpretaciones más logradas, a cargo de mejores actores, que expresen mejor su contenido ideal. De ahí también que no sea posible salvar una película, aunque su guión sea bueno, si la interpretación de los actores es mediocre; ambas se pierden irremediablemente en la falsedad. La única posibilidad que se ofrece en estos casos es realizar una nueva versión de la película con distintos protagonistas.

Por otra parte, en el cine es habitual añadir la

música, como comentario emocional de un compositor a los sentimientos y valores que aparecen en las escenas del film. A través de una partitura musical, el compositor trata de plasmar la esencia de tales sentimientos y cualidades de valor. Posteriormente, la banda sonora, contribuye a sugerírseles a la imaginación del espectador, mientras contempla esas mismas escenas proyectadas en la pantalla.

b) Lied, oratorio, cantata, poema sinfónico, ópera.

El resto de los géneros mixtos del arte está integrado principalmente por combinaciones entre literatura y música, que Hartmann denomina con el título genérico de "música programática" (Programmmusik)⁴, cuya estructura categorial plantea a la estética ontológica un conjunto de problemas específicos, que no puede en modo alguno eludir⁵.

Hay que advertir, antes de pasar adelante, que el término "música programática" resulta un tanto vago en la filosofía del arte hartmanniana, ya que incluye tanto la música de programa propiamente dicha (poema sinfónico, música "con título"), como la música acompañada de un texto (cantata, lied, oratorio y ópera). Por eso no resulta nada fácil interpretar ontológicamente estas obras, a causa de la disparidad que a veces guardan entre sí los elementos que entran a formar parte de ellas.

Con todo, Hartmann señala que la relación de estratificación y del aparecer, como fundamentos de lo bello, se dan también "en las musicalizaciones de obras literarias" (die Vertonung von Dichtwerken)⁶, por lo que cabe la esperanza de que, acudiendo a la estructura categorial de la música y la literatura, que ya nos resulta conocida, podrá esclarecerse, hasta cierto punto, la arquitectura interna de estas formas artísticas mixtas.

- Abordemos, en primer lugar, el problema del lied,

la cantata y el oratorio, géneros que suponen la reunión de poesía y música. Recordemos que el trasfondo irreal de estas artes hace referencia al mundo de los sentimientos y al plano de los valores ideales, sugerido en la poesía por las palabras puestas en verso, y en la música por el conjunto de tonos y sus combinaciones formales. Pues bien, la música, añadida a la poesía, permitiría una aparición mucho más clara e intensa del trasfondo esencial de sentimientos y valores contenidos en ésta última, al unirse en el primer plano dos juegos de formas distintos: el de los versos y el de las tonalidades musicales⁷.

- En el caso del poema sinfónico, el compositor plasma en la partitura la esencia de los sentimientos y estados de ánimo que le ha sugerido el asunto real que motiva su inspiración, así como los valores que intuye en él⁸; son dichos sentimientos y valores los que posteriormente aparecen ante el espíritu del oyente al oír la música, situados en el trasfondo irreal de la misma.

- Por último, la ópera ofrece una estructura semejante a la anteriormente descrita para la música vocal, con la única diferencia de que aquí la música acompañaría un texto dramático, lo que exige la presencia real de actores en la escena, para interpretar los papeles correspondientes al reparto de la obra.

En la figura del cantante de ópera se reúnen las dos formas de "arte de segundo orden" que hemos estudiado, a saber: el músico intérprete y el actor teatral, resultando completamente válidas todas las explicaciones que se hicieron sobre los requisitos que han de cumplirse para efectuar una interpretación musical o una actuación teatral convincentes.

Además, la autenticidad de la ópera depende en todo momento, no sólo de la actuación de los cantantes-actores, sino también de los profesores que forman la orquesta, cuya

interpretación del contenido musical de la obra puede resultar, asimismo, acertada o equivocada⁹.

Si nos fijamos bien, todo parece como si la filosofía del arte hartmanniana desembocase en la ópera, como aquella forma de expresión artística que reúne todas las condiciones para ser elevada al rango de arte supremo.

En efecto, por un lado, hemos podido constatar que, tanto la música como la literatura (ambas presentes en la ópera), son los dos géneros artísticos que muestran ante el sentimiento más claramente lo metafísico-irracional del Ser y del valor, así como el último sentido de la existencia humana, sentido que es inefable y que resulta inaccesible al pensamiento lógico-discursivo; según esto, la ópera, utilizando la "radical desrealización"¹⁰, que le ofrecen la combinación de poesía, música y decorado, sería con mucho el arte que penetrase más profundamente en los niveles más recónditos del ente.

Además, en la ópera se daría una especie de síntesis entre las artes formales y representativas, puesto que en ella se unifican armónicamente las estructuras categoriales más importantes de ambos sectores del arte.

Sin embargo, esta conclusión es apresurada y debe desecharse: Hartmann declara con rotundidad que la citada síntesis -proyectada, como es sabido, por R. Wagner y su idea de lograr la creación de una "obra de arte total"-, supone la introducción de una interpretación metafísica injustificada en la sistemática de las artes, que deforma irremediabilmente los fenómenos.

Éstos muestran con gran claridad que la antítesis entre ambos grupos de artes (formales y representativas) no puede ser tan fácilmente superada por la ópera, debido, sobre todo, a que en ella hay un "principio dudoso" (in der 'Oper'

ein fragwürdiges Prinzip steckt)¹¹: mientras la música hace referencia siempre a elementos formales, y apunta únicamente al plano de los sentimientos y del valor, el drama, aunque posee, sin duda, elementos emocionales y axiológicos, se halla mucho más apegado a la intuibilidad sensible de la escena y al primer plano real. Esta divergencia entre los elementos que integran la ópera hace que, en muchas ocasiones, música y acción dramática parezcan seguir cada una caminos independientes, y carezcan de conexión fija y permanente. Existe, por tanto, un abismo casi insuperable entre literatura y música, que ni siquiera genios de la talla de R. Wagner están en condiciones de salvar¹².

c) El problema de la "verdad / falsedad" en la música programática.

Los conceptos de "verdad" y "falsedad" se aplican a las artes "mixtas" en función de las características con que aparecen en cada una de las artes "puras" que entran a formar parte de su estructura categorial. Por esta razón, no nos detendremos a realizar un análisis minucioso del sentido que ambos términos poseen en este terreno.

Unicamente añadiremos que las obras musicales mixtas puede ser "verdaderas" o "falsas" aún desde otra perspectiva distinta a las expuestas en los capítulos anteriores: todas ellas muestran un carácter de autenticidad, mientras se limitan a suscitar en el oyente los sentimientos y valores que sugirió al compositor el tema sobre el que versa la composición. Pero si la música pretende representar contenidos reales concretos, cae inevitablemente en la falsedad, ya que enseguida se pone de manifiesto ante el oyente la enorme distancia que media entre la determinación característica de cualquier suceso real, y la abstracción formal de la música, que se mueve en el terreno de la idealidad pura.

La música revela entonces su incapacidad para

decirnos nada sobre cualquier aspecto puntual del mundo cotidiano, y aparece vacía, artificial, llegando incluso a hacer el ridículo en su absurda pretensión de imitar la realidad¹³. Parece claro que el fallo consiste aquí en querer hacer del arte musical, cuyo primer plano es básicamente un puro juego de formas, un arte de tipo representativo, sin tener en cuenta la inadecuación que muestra la música para dejar aparecer en su trasfondo nada que no sea la esencia de sentimientos o valores ideales.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 6º

(1) Ingarden piensa que el cine es un producto situado en la "frontera" de diferentes formas de expresión artística, cuyo efecto combinado conduce a una estructura especial, que, en lo que a estratos se refiere, se caracteriza por ser muy rica y "polifónica". Cfr. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pp. 325 y 340-341.

(2) Para Ingarden, el cine no guarda relación únicamente con el teatro, como cree Hartmann, sino también con la pintura; para realizar esta afirmación, Ingarden se basa en el hecho de que las tres formas de arte citadas dependen, en último término, de la imagen (Bild). Cfr. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, pp. 155 y ss. y 230-231.

(3) Cfr. Ä, 110, 129.

(4) Ä, 114, 134.

(5) Cfr. Ä, 197, 232.

(6) Ä, 116, 137.

(7) Cfr. Ä, 208, 244.

(8) Cfr. Ä, 318, 370.

(9) Sobre las dos artes auxiliares, Cfr. lo dicho en esta Sección, Cap. 4º, apartado c₂ y Cap. 5º, apartado d₁.

(10) Ä, 112, 132: "die radikalste Mittel der Entwirklichung".

(11) Ä, 208, 244.

(12) Cfr. EPh, 206, 204.

(13) Cfr. Ä, 320-321, 372.

* * * * *

CAPITULO 7º

RELACIONES ONTOLOGICAS ENTRE LAS DIFERENTES FORMAS
DE EXPRESION ARTISTICA

A la vista de la estructura categorial que muestran las diversas artes parece evidente que, aunque todas difieren en lo que respecta a su primer plano real, coinciden, sin embargo, en los planos de contenido más profundos, es decir, en los planos esenciales y de valor.

Cabe pensar, por consiguiente, que existe una relación ontológica fundamental que vincularía a todas las formas de expresión artística entre sí.

Y así es, en efecto; en el trasfondo de todas ellas "se refleja el ente"¹, tal y como lo contempla el espíritu del artista genial, sobre todo en sus más altos niveles de valor.

Es justo la riqueza de valor que caracteriza a los planos más profundos del gran arte, lo que le confiere poder para "elevar al hombre por encima de sí mismo, apresarlo en lo más íntimo y transformarlo"², proyectando su espíritu a un mundo superior y más puro.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 7º

(1) Ä, 457 y ss., 531 y ss.: "(...) in aller Kunst sich Seiendes spiegelt".

(2) Ä, 461, 535: "(...) den Menschen über sich hinauszuheben, ihn zuinnerst zu erfassen und umzuwenden."

* * * * *

CAPITULO 8º

EL PROBLEMA DEL ARTE CONTEMPORANEO

La sistemática de las artes, elaborada por Hartmann desde una perspectiva estrictamente ontológica, constituye sólo el marco categorial básico que nos ayuda a interpretar la estructura de cualquier obra de arte en general. Por eso mismo parece atemporal, y da a veces la sensación de haberse construido al margen de las corrientes artísticas más recientes.

Esta impresión aumenta si tenemos en cuenta que, como hemos apuntado varias veces, Hartmann, para ilustrar sus explicaciones, nunca utiliza ejemplos pertenecientes al arte contemporáneo.

¿Invalidarían las nuevas tendencias artísticas, surgidas en este siglo, las tesis estéticas formuladas por el filósofo de Riga?

Creemos que debe responderse negativamente a esta cuestión. Las categorías que hemos estudiado son justamente nada más que eso: categorías, es decir, condiciones que hacen posibles a priori las diversas formas de expresión artística que existen; dicho de otro modo: se trata de un conjunto de principios ontológicos fundamentales que permiten explicar la estructura de cualesquiera obras pertenecientes a un género artístico determinado. Pero no es en absoluto necesario que en las obras concretas aparezcan todos y cada uno de tales principios constitutivos¹, sino que en determinadas producciones pueden ser suprimidos algunos de ellos, mientras que en otras esos mismos principios aparecen potenciados. Lo único que importa es que la obra en cuestión no se salga fuera de los límites que establece su estructura categorial fundamental.

Este parece ser el caso de muchas obras de vanguardia, en las que resultan sumamente importantes los primeros planos formales o los últimos estratos ideales del trasfondo (así sucede, por ejemplo, en el caso de movimientos

como el cubismo, expresionismo abstracto, surrealismo, orfismo, constructivismo, etc.)², mientras que los estratos intermedios han sido eliminados o reducidos a la mínima expresión.

Desde los presupuestos establecidos por Hartmann, estas obras poseen verdad inmanente o formal (es decir, cabe hallar en ellas unidad y necesidad interna) y verdad esencial, pero apenas hay en ellas verdad vital. Es, en definitiva, un arte alejado de la vida o, como afirma Ortega, deshumanizado³.

Finalmente, por lo que se refiere al denominado "arte minimalista", habría que hablar, desde el punto de vista hartmanniano, de una negación de la esencia misma del arte, puesto que en él se ha suprimido por completo el trasfondo espiritual que debe contener toda expresión artística; en sus obras queda únicamente el primer plano sensible, que carece de peso propio, y está desprovisto de cualquier tipo de contenido ideal, único que confiere al arte una auténtica dimensión de profundidad.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 8º

(1) Recuérdese la advertencia de Hartmann: ¡no aplicar mecánicamente la teoría de los estratos, de un modo pedante, como si se tratase de un esquema formal fijo!

(2) Sobre las vanguardias en el arte contemporáneo, Cfr. N. Stangos., Conceptos de arte contemporáneo, Alianza Forma, Madrid, 1987, passim.

(3) Cfr. J. Ortega y Gasset., "La deshumanización del arte"
En: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,
Revista de Occidente / Alianza, Madrid, 1981, pp. 27 y 46.

* * * * *

SECCION 3ª:
ARTE E HISTORIA

CAPITULO 1º

EL PROBLEMA DE LA HISTORIA DEL ARTE

La ontología hartmanniana presenta una visión radicalmente nueva del espíritu, opuesta por una parte a la filosofía de Hegel, que lo concibe como una substancia independiente, y por otra, al pensamiento marxista, que niega la existencia de cualquier tipo de realidad no material.

Para Hartmann, como se recordará¹, los fenómenos prueban, sin lugar a dudas, no sólo la existencia del espíritu como una forma específica más del ente real, correspondiente al mundo humano y sus producciones, sino también la temporalidad e historicidad del mismo.

Recordemos asimismo que la estructura categorial del espíritu era, según Hartmann, tripartita: el espíritu activo durante un lapso de tiempo determinado es el denominado "espíritu viviente" (lebender Geist), formado por el "espíritu personal" (personaler Geist), que es el único dotado de plena autoconciencia, responsabilidad por sus actos y visión de futuro, y el "espíritu objetivo" (objektiver Geist), que incluye el conjunto de contenidos espirituales (científicos, jurídicos, artísticos...) presentes en los espíritus de las personas que forman una comunidad humana. Finalmente, las formaciones reales en las que, a lo largo de la historia, queda plasmado (a nivel irreal) el contenido de los diversos espíritus objetivos constituyen el ámbito del "espíritu objetivado" (objektivierter Geist)².

Las tres formas de espíritu que hemos citado son inseparables, es decir, "no se trata de partes de un todo o miembros de un complejo"; son, más bien, "'facetas diferentes' de una y la misma estructura", "tres categorías fundamentales del mismo ser espiritual"³.

Tanto el espíritu personal como el espíritu objetivo son temporales o históricos, es decir, nacen, duran un período de tiempo determinado, y después desaparecen. Pero, en realidad, sólo el espíritu objetivo puede calificarse

propiamente de "histórico", ya que su duración temporal es más amplia que la del espíritu de los individuos. El espíritu objetivado, por su parte, como lugar irreal donde queda fijada la visión del mundo que posee el espíritu viviente humano en cada momento de la historia, alcanza una duración mucho más prolongada, perdurando incluso por encima de su época, en una esfera de aparente supratemporalidad⁴.

Si aplicamos ahora estas categorías al terreno del arte, tendremos que, de conformidad con todo lo dicho, tanto el espíritu personal del artista y su actividad creadora, como el conjunto de ideas artísticas vigente en una comunidad humana a lo largo de una época (espíritu objetivo artístico), son temporales y, por tanto, históricos; surgen y desaparecen, siguiendo el destino que afecta a cualquier ente real.

En cambio, las objetivaciones en las que quedan fijadas las ideas estéticas de esa fase histórica (obras de arte), al constar de dos partes, una real y otra irreal, en la que se contiene todo el conjunto de ideas y valores accesibles al espíritu de los artistas del momento, son capaces de sobrevivir a la desaparición del espíritu viviente que las creó, y transmiten el contenido situado en su trasfondo a las generaciones posteriores.

Como puede verse, es la temporalidad la categoría que une entre sí arte e historia. Pero, si esto es así, resulta que todas las categorías estudiadas en las dos Secciones anteriores permiten sólo alcanzar una comprensión "estático-estructural" (statisch-strukturellen) del arte. Por eso ahora es necesario elaborar un modelo diacrónico o "dinámico-temporal" (zeitlich-dynamischen) del mismo, que vincule, a nivel ontológico, el mundo del arte a la historia del espíritu humano⁵. Se trata, en definitiva, de aplicar a la creatividad artística y a sus productos, el concepto de "procesualidad", que recorre todo el ámbito del ente real⁶.

La disciplina que se ocupa de estudiar el desarrollo del arte a lo largo de la historia es la "ciencia del arte" (Kunstwissenschaft)⁷, cuya fundamentación plantea al análisis problemas especialmente difíciles.

Para enfrentarse a ellos con éxito, Hartmann se propone la tarea de llevar primero a cabo un examen de la estructura categorial de las relaciones entre arte e historia, ya que sólo partiendo de un conjunto de principios ontológicos, sólidamente establecidos desde un punto de vista transcendental, podrá alcanzarse una base segura para esta ciencia⁸.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 1º

(1) Para lo que sigue, Cfr. lo dicho en la Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3º, apartado c₂ y en el Cap. 4º, apartados c y d.

(2) Sobre el espíritu objetivado, Cfr. Sección 1ª, Cap. 1º, apartado b₁.

(3) PGS, 73: "Es handelt sich nicht um Teile eines Ganzen oder um Glieder eines Gefüges, geschweige denn um Bausteine oder Elemente. Eher passt schon das Bild von den 'verschiedenen Seiten' eines und desselben Gebildes. (...) Es sind drei Grundkategorien derselben geistigen Seins."

(4) PGS, 73.

(5) Cfr. PGS, 186-187.

(6) Cfr. PGS, 88 y ss. y PhN, 269, 297.

(7) PGS, 188.

(8) En los estudios que lleva a cabo Hartmann de las relaciones entre arte e historia puede verse un interesante anticipo de las propuestas de la actual hermenéutica, tal como la presenta H. G. Gadamer en Wahrheit und Methode. Tanto Hartmann como Gadamer coinciden en reivindicar un determinado tipo de verdad para el arte, diferente por completo de la verdad científica o filosófica. Sin embargo, no pueden desconocerse las enormes diferencias que separan los presupuestos de los que parten ambos autores a la hora de enfrentarse al estudio de la estructura categorial del espíritu.

* * * * *

CAPITULO 2º

EL PROBLEMA DE LA CULTURA ESTÉTICA: GUSTO Y ESTILO

a) El espíritu objetivo "estético".

Hartmann inicia su estudio de las relaciones entre arte e historicidad basándose en la tesis, ya estudiada, según la cual en el espíritu humano se produce un reflejo consciente de la estructura del Ser, ya sea a nivel conceptual (conocimiento), ya sea a nivel intuitivo (contemplación estética)¹. Los contenidos que resultan de dicha actividad reflexiva son fenomenológicamente diferentes de los actos espirituales de los sujetos que los portan, y poseen "objetividad interna" (innere Objektivität), por lo que son compartidos por muchas personas, que quedan unidas a través de ellos en una comunidad espiritual sui generis: el espíritu objetivo².

El conjunto de contenidos que forman el espíritu objetivo no está inmóvil, sino que "peregrina" (wandert) en el curso del tiempo de persona en persona, transmitiéndose bajo la forma de una "tradición viviente" (lebendige Tradition)³, gracias a la cual quedan vinculados entre sí en una esfera espiritual única los diversos espíritus personales, separados espacio-temporalmente.

Ahora bien, debido a su carácter procesual, todo espíritu está sometido a un proceso cíclico de nacimiento y extinción. Esto hace que se vayan sucediendo en el transcurso del tiempo diversas manifestaciones del espíritu objetivo; tenemos así el espíritu objetivo "griego", "medieval", "renacentista", etc..., acompañados de sus respectivas visiones del mundo, en las que se nos "abre" un sector (real e ideal) del Ser, cuya estructura reflejó a nivel conceptual y contemplativo un determinado espíritu viviente.

Entre los múltiples contenidos presentes en el espíritu objetivo de una época, integrantes de lo que Hartmann denomina "bien espiritual común" (gemeinsame geistige Gut)⁴, ocupan un lugar destacado sus "valoraciones estéticas"

(ästhetische Bewertung)⁵. Cabe hablar, pues, de un espíritu objetivo "estético" griego, medieval, renacentista...; estos términos no designan otra cosa que el modo particular que tuvo de contemplar estéticamente el mundo el espíritu humano en un momento u otro de la historia, así como todos aquellos contenidos esenciales y de valor cuyo aparecer fue considerado "bello", "sublime", etc. En cada caso, el espíritu objetivo estético mencionado fue transmitiéndose a las sucesivas generaciones de individuos, hasta que el fin de éstos provocó su desaparición definitiva.

b) Cultura estética, gusto y estilo.

El espíritu objetivo estético de una época o, en otras palabras, su manera de percibir estéticamente la realidad, se manifiesta a través de su "cultura estética" (ästhetische Kultur), a la que cabría definir como

"... el amplio ámbito del gusto dominante en el arte y la vida, la donación sensible-externa de forma y estilo, que aporta el hombre a todo lo que hace de sí mismo y de las cosas"⁶.

Cultura estética y gusto determinan a su vez el conjunto de valores estéticos que es capaz de intuir en una etapa de su desarrollo el espíritu humano, y constituyen el "estilo" (Stil) de la época. El estilo sería, en consecuencia, la forma común del ver, oír y sentir, la norma interna del gusto de una comunidad viviente, que condiciona el "ver interpretador de la forma" (formauffassendes Sehen) y el "ver donador de la forma" (formgebendes Sehen) predominantes en el espíritu objetivo de ese período.

Concebido tan ampliamente, el estilo abarca desde la moda más insignificante hasta las artes propiamente dichas, donde se manifiesta mediante un "estilo artístico" (Kunststil) común, esto es, "una dirección de gusto unitaria" (eine einheitliche Geschmacksrichtung); dicha dirección es

compartida por los espíritus personales de los individuos, tanto en su "sentir artístico" (künstlerischen Empfinden), como en su creación artística, lo que da a todas sus obras un "carácter de estilo" (Charakter des Stiles) definido⁷.

La temporalidad que afecta a cualquier clase de espíritu, hace que podamos hablar de formas ya muertas del espíritu objetivo estético, es decir, estilos, gustos, maneras de ver y sentir el mundo pertenecientes al pasado (por ejemplo, el estilo artístico griego), y formas vivas del espíritu objetivo estético, esto es, estilos, gustos, maneras de ver y sentir el mundo actualmente vigentes (por ejemplo, el arte de vanguardia)⁸.

c) Creatividad artística y modificación del estilo. El espíritu objetivo estético como "destino" del artista.

Según Hartmann, un estilo artístico "vive" históricamente mientras domina un gusto, es decir, un modo de crear, ver y sentir el mundo, en un conjunto realmente existente de individuos. Aquello que se sale de los límites marcados por ese estilo, "ya no gusta" (nicht mehr gefällt) y queda "excluido del gusto" (aus dem Geschmack heraus)⁹.

El gusto y estilo dominantes en una época no son jamás fruto de la creación arbitraria de un individuo concreto; en realidad, es más bien la creatividad del artista individual la que se ve limitada por la forma de ver el mundo y los valores accesibles a la sensibilidad artística de su tiempo. Tanto es así que, cuando un época ve reflejada en la obra de ese artista su propia cosmovisión, aclama sus creaciones; pero si el artista se atreve a introducir en su estilo alguna modificación radical, que suponga una percepción distinta del mundo conforme a valores más elevados, o simplemente diferentes a los admitidos, es inmediatamente aislado y ridiculizado; el movimiento del espíritu objetivo estético pasa entonces de largo ante su obra, olvidándola por

completo¹⁰. Ni siquiera el gran artista innovador se libera totalmente del influjo que sobre él ejerce el estilo vigente en su época, ya que su reforma parte justo de la lucha que emprende contra ese mismo estilo y su manera de ver y sentir el mundo.

Según Hartmann, cada nuevo espíritu personal que ingresa en el espíritu objetivo común, asume a través del proceso educativo los contenidos del mismo, entre ellos el espíritu estético de la época, su gusto y estilo¹¹. Ahora bien, un espíritu personal especialmente dotado está en condiciones de asumir el modo de ver el mundo de su época en todos sus aspectos, y alcanzar a reflejarlo con un grado de perfección tan grande, que llega a ser considerado como epónimo de la misma y representante del espíritu común¹².

Es evidente que, por ser limitado, tal espíritu no puede reflejar nunca, ni todas las facetas del espíritu objetivo, ni la visión total del mundo que éste posee¹³; pero sí puede abarcar sus rasgos más esenciales, en relación a una parcela determinada, por lo que en él puede encontrarse "lo esencial del espíritu común" (das Wesentliche des Gemeingeistes). Es el caso del gran artista, que sintetiza en su espíritu la cosmovisión del espíritu objetivo histórico al que pertenece.

Así, el gran artista -al igual que el gran filósofo o el gran científico- se constituye en conciencia de su tiempo, puesto que en él y en su obra el espíritu objetivo se hace consciente de sí mismo y de la visión del mundo que en ese instante posee. Sin él, el espíritu objetivo estaría absolutamente desprovisto de conciencia, ya que este atributo ontológico pertenece en exclusiva al espíritu personal. El espíritu objetivo necesita, en definitiva, de la conciencia del artista, ya que únicamente él le pone al corriente de su visión estética del mundo, esto es, del gusto y estilo que en él se hallan vigentes en un momento dado¹⁴.

Sin embargo, ya hemos señalado que el gran creador no está en modo alguno absolutamente determinado por el estilo y gusto objetivos de una época, aunque sus obras sean representativas de la misma. Para Hartmann, el espíritu personal es el único que posee "fuerza descubridora" (Entdeckerkraft), "creatividad" (Findigkeit) e "iniciativa" (Initiative), de las que carece el espíritu objetivo; por eso el espíritu del artista genial va siempre más allá del espíritu de su época, se eleva por encima de él, intuye nuevos valores y nuevos modos de ver el mundo, más bellos; luego, expone el contenido descubierto al espíritu de los demás hombres mediante sus obras y, si logra atraer su interés hacia él, hace avanzar al espíritu objetivo en una nueva dirección.

El gran artista puede ser, por consiguiente, no sólo la conciencia del espíritu objetivo de su época, sino también un avanzado sobre su tiempo, y ver más lejos y mejor que sus contemporáneos. De ahí que sea también el encargado de modelar y educar el gusto de los demás hombres conforme a nuevos valores, mediante una adecuada formación estética, dando paso a un estilo diferente, sustitutivo del anterior.

En la mayor parte de las parcelas de actividad espiritual, la capacidad del creador individual para renovar y cambiar la dirección del espíritu objetivo histórico es escasa, y las alteraciones, aunque propiciadas por personas de cierto relieve, suelen deberse más bien a una labor colectiva. En cambio, en el terreno del arte, el papel del individuo cobra enorme importancia. Aquí, como en ninguna otra parte, es él el motor del movimiento histórico, pues expone los nuevos valores que alcanza a intuir de modo tan atractivo, que la "fuerza misteriosa" (geheime Macht) que parte de ellos, aunque en principio es rechazada, termina por arrastrar a los demás hombres, superando su inercia con la grandiosidad y elevación del contenido que aparece en el trasfondo de la obra¹⁵.

No obstante, las eventuales transformaciones introducidas por el artista de genio en el espíritu objetivo de la época no dependen únicamente de la espontaneidad creadora de su espíritu, sino que, como hemos señalado más arriba, el espíritu del artista se halla siempre en relación de "mutua referencia y condicionamiento" (Wechselbezogenheit und Wechselbedingtheit) con el espíritu objetivo de la época, detrás de cuyo movimiento se halla siempre latente una "dirección" (Richtung) o "tendencia general" (Gesamttendenz). Es en el seno de dicha tendencia donde se desarrolla la creatividad del gran artista, y es desde ella desde la que se juzga su obra. Si la dirección que siguen sus creaciones coincide con la dirección axiológica vigente en el espíritu objetivo de la época, éstas serán apreciadas; pero, si no coincide, pueden verse sometidas a una dura crítica y el artista puede llegar a ser expulsado de la comunidad artística oficial. Por eso, afirma Hartmann que la tendencia general del espíritu objetivo en una época constituye el "destino para el artista y su obra" (Schicksal für den Künstler und sein Werk)¹⁶, destino del que no le es dado escapar.

Al igual que sucede con el resto de los ámbitos del espíritu, en la historia del arte no se impone inmediatamente lo realmente grande y digno, las obras de nuevo cuño, que proponen nuevas metas y presentan valores éticos y estéticos más altos, sino que las ideas del artista se hallan en una permanente "lucha espiritual" (geistiger Kampf) con las otras fuerzas espirituales vigentes en el espíritu objetivo de la época, lucha en la que pueden sucumbir, por innovadoras y superiores que sean.

Sólo un espíritu futuro, más maduro y afín a los contenidos valiosos encerrados en la obra despreciada, podrá descubrirla de nuevo y sacarla del injusto olvido al que fue sometida:

"Hay también -nos dice Hartmann- las grandes y proféticas visiones que en su tiempo permanecen desconocidas y burladas. Y si son redescubiertas e históricamente homenajeadas después de siglos, esto ya no cambia su destino en su época. Pertenecen entonces a otro espíritu viviente y significan para él algo distinto de lo que hubieran podido significar para el suyo. El espíritu objetivo con el que chocaron está muerto y pertenece al pasado; no lo han movido y el pasado está ahí, inmóvil. Pero el movimiento que dan al nuevo espíritu es un movimiento distinto"¹⁷.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 2º

(1) Cfr. PGS, 257; EPh, 208-209, 206-207. En relación con este tema puede consultarse también lo dicho en la Parte Iª, Sección 1ª, punto A, Cap. 4º y punto B, Cap. 2º, así como lo expuesto en la Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado a.

(2) Cfr. PGS, 178-179. Sobre el vínculo que establece el espíritu objetivo entre los espíritus personales, Cfr. H. Oberer., Op. cit., pag 39.

(3) PGS, 181.

(4) PGS, 260.

(5) PGS, 180.

(6) PGS, 233-234: "(...) dem weiten Gebiete des herrschenden Geschmacks in Kunst und Leben, der sinnlich-äusseren Form- und Stilgebung, die der Mensch in alles hineinträgt, was er aus sich selbst und aus den Dingen macht."

(7) PGS, 264; Cfr. también S. K. Becker., Der objektive Geist und das Individuum unter besonderen Berücksichtigung der Geschichtlich-politischen Existenz: eine Auseinandersetzung mit N. Hartmann, Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, Aachen, 1986, pag. 124.

(8) Cfr. PGS, 194 y PGS, 234-235.

(9) PGS, 238.

(10) Cfr. PGS, 238.

(11) Cfr. PGS, 239 y PhN, 306, 341.

(12) Cfr. PGS, 193.

(13) Cfr. KS I, 33, 55.

(14) PGS, 306-316.

(15) Cfr. PGS, 241.

(16) Cfr. PGS, 272 y ss.

(17) PGS, 272: "Es gibt auch die grossen, prophetischen Einsichten, die in ihrer Zeit verkannt und verspottet bleiben. Und wenn sie nach Jahrhunderten wiederentdeckt und geschichtlich gefeiert werden, so ändert das an ihrem Schicksal in ihrer Zeit nichts mehr. Sie gehören dann einem anderen lebenden Geiste an und bedeuten ihm ein anderes, als was sie dem ihren hätten bedeuten können. Der objektive Geist, in den sie hineinstiessen, ist dann tot. Er gehört der Vergangenheit an. Sie haben ihn nicht bewegt, und das Vergangene steht unbeweglich da. Die Bewegung aber, die sie

dem neuen Geiste geben, ist eine andere."

* * * * *

CAPITULO 3º

"AUTENTICIDAD" E "INAUTENTICIDAD" EN LA HISTORIA DEL ARTE

a) Tendencias artísticas "auténticas" y tendencias artísticas "inauténticas".

Como hemos señalado en el capítulo anterior, en el espíritu objetivo hay tendencias espirituales y direcciones de valor que se imponen a la creatividad del artista, y contra las que éste lucha, en ocasiones sin éxito.

Entre todas esas tendencias en conflicto pueden existir, evidentemente, tendencias erróneas o equivocadas, que, o bien incapacitan al espíritu objetivo para comprender la obra de un determinado artista, o bien llevan a éste a aventurarse por vías de creación mediocres, que desde su particular punto de vista poseen gran valor, pero que carecen en realidad de cualquier clase de significado.

Puesto que Hartmann no admite una espiritualidad substancial de orden "superior", que oriente las tendencias que hay en el espíritu objetivo hacia un fin determinado, son los individuos los únicos que pueden tener una representación de cuáles han de ser las direcciones en las que debe desarrollarse el arte del momento. De entrada, "en el arte... vale el principio: cuanto más múltiples y contrapuestas [son] las direcciones [de valor], tanto más grande es el desarrollo [del espíritu objetivo]"¹; pero, desgraciadamente, lo cierto es que muchas de las tendencias existentes en un momento dado dentro del arte pueden ser falsas. Algunas no responden a un descubrimiento de valores más elevados o a nuevos modos de ver la realidad, sino únicamente al corrompido gusto estético de moda; otras, obedecen a caprichosos deseos de innovación, que no aportan nada nuevo. La opinión pública, sugestionada por tendencias desviadas, no sabe apreciar el valor de las obras verdaderamente revolucionarias, o centra su atención en creaciones que carecen por completo de profundidad².

1º) Cuando un artista novel, o un grupo de artistas desconocidos, abren una nueva dirección al arte, que se sale

fuera de las premisas establecidas por las tendencias estéticas dominantes en el espíritu objetivo, y muestra nuevos horizontes de valor, la mayoría de los críticos, víctima de los prejuicios que emanan de esas tendencias, se permiten juzgar y despreciar sus obras con palabras grandilocuentes, acusándolas de "falsedad", antes de haber llegado a intuir el profundo contenido axiológico que encierran.

2º) Otras veces, obras banales son exaltadas por la crítica y el vulgo, como si se tratase de elevadas cimas del arte, únicamente por ser "nuevas"; sin embargo, tras un breve período de éxito, son olvidadas y sustituidas por producciones más recientes. Se trata aquí de un "vacío impulso hacia 'lo nuevo' como tal" (leeren Drang zum "Neuen" als solches), de un sensacionalismo procedente de aquellos que no tienen la más mínima idea de arte, y pretenden, a pesar de ello, constituirse en guías espirituales de la multitud.

Tales juicios precipitados sólo prueban, bien que nadie ha comprendido el contenido de una obra nueva, ni la dirección original que inaugura dentro de la historia del arte, o bien que ninguno quiere "'estar por detrás' de lo nuevo" ('zurücksein' hinter dem Neuen); en ambos casos lo único que se manifiesta es la más completa incompetencia del espíritu de la época para decidir acerca de la autenticidad o inautenticidad de la obra de arte de vanguardia, que habrá de esperar todavía un tiempo para ser juzgada imparcialmente, y para que sepa valorarse su auténtico mérito. Por ello,

"... la historia de las artes, en su lento peregrinar de gusto y estilo es interferida por efímeros flujos y reflujos del gusto del momento, determinado por la sensación. Lo que llega al mundo posterior en las grandes obras es siempre ya lo selecto, lo que se ha impuesto permanentemente. Ahí han caído las escorias... Puede verse en esto ciertamente algo así como una justicia interna del espíritu artístico, al menos a gran escala; pues lo inauténtico cae y lo auténtico permanece"³.

Por otra parte, la falsedad puede afectar, como hemos indicado, no sólo a la valoración de la obra, sino también a la creatividad misma del artista, que puede caer en la ilusión de creer que con su trabajo está abriendo nuevos caminos al arte, cuando en realidad se limita a componer obras vacías de contenido, impulsado únicamente por la necesidad de llamar la atención, o por el deseo de estar a la moda⁴. Y no es extraño que tras esos deseos se oculte más de una vez la esperanza de alcanzar algún tipo de beneficio material. Así, resultaría que el surgimiento de muchas tendencias artísticas inauténticas estaría motivado por intereses crematísticos, completamente ajenos al arte verdaderamente innovador.

En todo caso, parece claro que la autenticidad o inautenticidad de una obra de arte no depende en modo alguno de si la obra alcanza reconocimiento o no en la época en que es creada, sino más bien de su verdad o falsedad intrínsecas⁵; puede tratarse, por tanto, de una obra muy valiosa, y pasar desapercibida por completo, o puede tratarse de una obra que quizás ocasiona un gran revuelo en un determinado momento histórico, pero luego es completamente olvidada.

b) El problema del criterio de "autenticidad artística".

Si es posible distinguir entre tendencias "auténticas" e "inauténticas" dentro del arte en una época de la historia, parece que debe existir algún tipo de criterio que nos permita separarlas entre sí. Pero, ¿en qué consiste dicho criterio?

Para contestar a esta cuestión, indica Hartmann que en toda época existen direcciones ocultas en el arte, que terminan imponiéndose por su autenticidad y contenido de valor a las demás, por muy aplaudidas que éstas puedan ser en un primer momento⁶. Por eso sólo una vez que ha pasado el momento histórico concreto en que surgió la obra, es posible darse cuenta de qué tendencias eran realmente innovadoras y cuáles

eran las obras que tenían verdad y valor por sí mismas; pues a los hombres que presenciaron su surgimiento, víctimas de los vaivenes a los que se halla sometida la opinión, les resulta casi imposible discernir con claridad las creaciones artísticas auténticas de las desviadas.

Parece, pues, que sólo el transcurso del tiempo nos ofrece un criterio que permite diferenciar con claridad el arte auténtico del inauténtico, toda vez que "lo inauténtico pasa, mientras que lo auténtico permanece"⁷. La historia reconoce las vías abiertas por el verdadero arte, al contemplarlo desde la distancia que establece el tiempo, y se vuelve constantemente a él, en busca de inspiración; en cambio, el núcleo de la obra inauténtica está completamente "vacío" (kernlose) y la posterioridad prescinde de ella, sin temor a sufrir pérdida alguna de importancia.

Ahora bien, ¿quién se encarga, una vez transcurrido un lapso suficiente de tiempo, de recuperar los valores encerrados en las auténticas obras de arte del pasado, que hasta ese momento habían pasado desapercibidas?

Hartmann considera que en este punto existen dos alternativas posibles:

1º) Puede ser el espíritu personal de un determinado artista o crítico el que alcance a comprender la tendencia errónea en que ha caído el espíritu objetivo de una época con respecto a la obra en cuestión y, una vez descubiertos los valores que en ella se guardan, trate de oponerse a la dirección desviada vigente⁸. El problema es aquí que a un individuo aislado le es difícil enfrentarse con toda una corriente espiritual histórica, por lo que le resulta casi imposible modificar el juicio de la colectividad sobre la producción del artista, y hacerle ver aquello para lo que no está suficientemente maduro.

2º) Debería ser entonces el espíritu objetivo mismo el que supiera rectificar su error, y reconocer el valor de la obra cuyo estilo anteriormente había despreciado. Pero esto resulta imposible mientras el conjunto de los individuos que portan el espíritu objetivo no tome conciencia de su ceguera y engaño respecto de las creaciones de ese autor.

Siendo así, hay que admitir que:

"... no está dado directamente un criterio de lo auténtico ni al individuo, ni al espíritu objetivo...[por lo que], si hay en general un criterio de lo auténtico en el espíritu objetivo, no ha de buscarse en los extremos"⁹.

Quiere decirse con ello que sólo si todos y cada uno de los individuos que componen el espíritu objetivo comprenden la altura artística de una obra, y la importancia de los caminos abiertos en ella por el artista, podrá corregirse la tendencia que ha desviado durante un tiempo al espíritu y recuperar el aprecio por la auténtica obra de arte, que permanecía injustamente postergada.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 3º

(1) PGS, 337: "In der Kunst (...) gilt der Satz: je mannigfaltiger und gegensätzlicher die Richtungen, um so grösser die Entfaltung".

(2) Sobre el problema de la autenticidad o inautenticidad del espíritu objetivo, en general, Cfr. S. K. Becker., Op. cit., pp. 208 y ss.

(3) PGS, 357-358: "Die Geschichte der Künste in ihren langsamen Wandel von Geschmack und Stil, ist überlagert vom ephemeren Hin- und Herfluten des Sensationsbestimmten Augenblickgeschmacks. Was an grossen Werken auf die Nachwelt kommt, ist immer schon das Ausgesiebte, das, was sich dauernd durchgesetzt hat. Da sind die Schlacken abgefallen (...) Man darf darin freilich so etwas wie eine innere Gerechtigkeit des künstlerischen Geistes sehen, im Grossen wenigstens; denn das Unechte fällt ab, das Echte bleibt."

(4) Cfr. PGS, 359.

(5) Cfr. Sección 1ª, Cap. 3º.

(6) Cfr. PGS, 369.

(7) PGS, 370: "Das Unechte vergeht, während das Echte bestehen bleibt".

(8) Cfr. PGS, 372.

(9) PGS, 375: "Weder beim Individuum noch beim objektiven Geiste selbst ist direkt ein Kriterium des Echten gegeben (...). Wenn überhaupt es ein Kriterium des Echten im objektiven Geiste gibt, so ist es jedenfalls nicht in den Extremen zu suchen".

* * * * *

CAPITULO 4º

ANALISIS CATEGORIAL DE LAS RELACIONES

ENTRE OBRA DE ARTE E HISTORIA

Hasta el momento nos hemos centrado en el estudio de las relaciones que, a nivel histórico, se establecen en el terreno del arte entre los conceptos de "espíritu objetivo" y "espíritu personal"; queda ahora por investigar qué conexión existe entre las categorías citadas y el tercer principio ontológico del ser espiritual, es decir, el espíritu objetivado, que se manifiesta aquí, como sabemos, en forma de obra de arte.

a) Transmisión del espíritu estético del pasado a través de la obra de arte. El fenómeno del "renacimiento".

Recordemos que en el trasfondo irreal de la obra de arte pervive el contenido espiritual perteneciente al artista de otra época, obtenido a partir de su contemplación estética del ente, en su doble dimensión, ideal y real. La obra, para decirlo en términos heideggerianos, "abre" un mundo, es decir, aquel sector del Ser aprehendido por el espíritu del pasado¹. Gracias al soporte real que ella ofrece, esa cosmovisión, con todos los componentes esenciales y de valor que supo intuir el artista genial y la etapa de la historia a la que perteneció, así como el estilo peculiar en que la ha transmitido, penetran en el espíritu vivo del presente².

Lo maravilloso es que el espíritu de tiempos pretéritos, encapsulado en el trasfondo irreal de la obra, sobrevive a los avatares históricos y aún "posee la fuerza de captar de nuevo al espíritu viviente de otra época y dejarle ver lo que no pudo ver desde su propia posición histórica"³, esto es, la visión global del mundo de la que hemos hablado, que, por hallarse vigente en esos momentos, no fue asumida de modo consciente por el espíritu a quien pertenecía.

Desde luego, para que el contenido de la obra "reviva" ante un futuro contemplador, se requiere que éste sepa "leer" en su interior, y que alcance a intuir, además, el conjunto de valores que hay en él plasmados. En cambio,

cuando el contemplador no posee un nivel de preparación suficiente para cumplir esta misión de "rescate", la obra puede permanecer dormida durante siglos, hasta que un nuevo espíritu, interesado en resolver determinados problemas estéticos, topa casualmente con ella, y reconoce en su contenido las claves que le permiten solucionarlos.

En ese momento se produce un "despertar" (erwachen), un "renacimiento" (Wiedergeburt) o un "reinsertarse" (Wiedereinrücken) de la obra en el seno del espíritu viviente, todo lo cual da lugar al "retorno del bien espiritual" (Rückkehr des geistigen Gutes) del pasado que, aportando nuevas energías a la capacidad creadora del hombre, vuelve a impulsar su avance⁴.

Hartmann sostiene que no hay término medio entre el reconocimiento del valor de la obra y la indiferencia ante ella por parte de la posteridad, ya que el surgimiento de dicha apreciación no se debe nunca a un proceso de tipo reflexivo -como es el caso de otras objetivaciones del espíritu, por ejemplo, las obras científicas o filosóficas-, sino que depende única y exclusivamente de la capacidad que tengan los sujetos para sentir la obra y vibrar con el contenido de valor que han descubierto en ella. En cuanto se satisface esta condición, la obra es valorada de inmediato, aunque más tarde pueda profundizarse reflexivamente⁵ en su contenido.

Por lo que respecta a la receptividad de cada época para el legado artístico del pasado y los valores que le son propios, hay que decir que es muy variada: hay períodos de la historia que están absolutamente volcados hacia los que les preceden, ávidos por descubrir los valores que residen en sus obras (piénsese, por ejemplo, en el Renacimiento o en el Romanticismo); otros, en cambio, no tienen ojos ni oídos para el mensaje de siglos anteriores (recuérdese el olvido en que permaneció el arte medieval durante el Neoclasicismo). Sin

embargo, lo normal es que ambas tendencias coincidan en una misma época, lo que hace que ésta muestre una posición ambivalente hacia muchas de las obras heredadas del pasado.

b) El problema del redescubrimiento del trasfondo irreal en la obra de arte.

Para Hartmann

"... la obra de arte sólo tiene existencia histórica en tanto aquella existe y es contemplada por un espíritu viviente artísticamente comprensivo"⁶.

En efecto: el contenido del trasfondo de la obra, por ser irreal, necesita para "renacer" de un espíritu viviente que, sabiéndolo comprender, lo traiga de nuevo a la luz, y lo saque de la esfera de aparente intemporalidad en la que gravita sobre lo real, reintroduciéndolo de nuevo en el curso de la historia. Mientras no se presente tal espíritu, se puede decir que la obra no tiene ser (efectivo) alguno⁷, puesto que falta el miembro subjetivo de la relación de contemplación estética, único que con su imaginación está capacitado para dar nueva vida al trasfondo espiritual de la misma.

En este sentido, puede decirse que el espíritu objetivado en la obra de arte es un "epifenómeno de la historicidad del espíritu viviente" (ein Epiphänomen der Geschichtlichkeit des lebenden Geistes)⁸, ya que su recuperación depende en última instancia de él.

Así pues, aunque el espíritu objetivado en la obra de arte, considerado en sí mismo, se conserva como algo "intemporal" (Zeitloses) y "perennemente existente como ideal" (ideal Immerseiendes)⁹, su aparición en el curso de la historia se produce de un modo discontinuo, según que se halle presente, o no, un espíritu viviente dotado del suficiente

nivel de madurez como para poder reactualizarlo¹⁰. Según esto, el aparente olvido en que se halla una antigua producción artística, no significa en modo alguno que haya desaparecido de la historia; como afirma Adorno:

"El auténtico arte del pasado, aunque hoy tenga que ocultarse, no está condenado por ello. Las grandes obras pueden esperar.... Lo que alguna vez fue verdad en una obra de arte y ha sido negado por el curso de la historia, puede abrirse de nuevo cuando cambien las circunstancias por las que aquella verdad tuvo que ser cancelada: tan profundamente están relacionadas verdad estética e historia."¹¹

Sin embargo, este reaparecer intermitente de la gran obra de arte a través de la historia plantea un nuevo problema: si el contenido de dicha obra permanece en el olvido, ¿cómo, de pronto, el espíritu se siente atraído por ella e impulsado a descubrirlo?

Hartmann considera que la clave para responder satisfactoriamente a esta pregunta sólo puede hallarse en algún tipo de "aparente pretensión" (erscheinendes Ansinnen) o "exigencia" (Anforderung) por parte de la forma de la obra, que atrae la atención del contemplador, impulsándole a penetrar en el trasfondo irreal que tras dicha forma se adivina¹².

Con todo, no basta con que el espíritu viviente posterior sienta la exigencia que emana de las formas de la obra; pues sólo si sabe adoptar la actitud mental específica que le permite entrar en conexión con un espíritu ya desaparecido -lo cual es extraordinariamente difícil- estará capacitado para entender en su integridad el mensaje fijado en el trasfondo del producto artístico¹³.

El contenido de la obra de arte se caracteriza entonces por poseer, a la vez, supratemporalidad (ahistoricidad) y temporalidad (historicidad); es, en cierto

sentido, supratemporal o ahistórico porque, como espíritu irreal que es, siempre "está ahí" (da ist), inmovilizado e indiferente a los cambios temporales; pero su ser efectivo depende de un espíritu viviente histórico que salga a su encuentro en el tiempo y se encuentre en condiciones de comprenderlo¹⁴.

c) Crítica al Historicismo.

Pasemos ahora a examinar cómo se produce la comprensión del contenido de la obra por parte del espíritu viviente, una vez que dicho contenido ha sido reactualizado en la historia.

Según Hartmann, alcanzar esa comprensión no depende de una investigación de las condiciones históricas reales, por ejemplo de tipo biográfico, que acompañaron al surgimiento de la obra de arte, como creen los historicistas. Estos datos pueden resultar de interés, pero en el fondo son anecdóticos. En realidad, la obra exige ser comprendida desde ella misma, puesto que el contenido esencial que encierra es universal, y trasciende las circunstancias concretas en las que fue creada.

No basta, pues, con bucear en las particularidades de la vida del artista o del entorno que rodeó su actividad, para conocer su obra sino que, por el contrario, "ha de comprenderse al artista como artista siempre a partir de sus obras, [y] al poeta a partir de su poesía"¹⁵, puesto que sólo en el producto objetivado se nos ofrece la visión del mundo que ambos tuvieron y los valores ideales que intuyó su espíritu.

No es nuestro saber histórico el que nos permite entender las obras de arte, sino que sólo mediante el desciframiento de esas obras podremos alcanzar un auténtico conocimiento de la historia y comprenderemos cómo se "abre"

el mundo para los hombres del pasado o para aquellos que pertenecen a otras culturas, y qué sectores del mismo les resultaron accesibles. A juicio de Hartmann, "justo la obra de arte o poética que procede de una cultura ajena y nos insufla un espíritu ajeno, nos puede abrir la mirada mucho más concretamente a este espíritu"¹⁶; por ello, la pretensión historicista de investigar las "fuentes" para interpretar las obras de arte del pasado conduce a un callejón sin salida, puesto que dichas fuentes suelen ser precisamente las mismas obras que se desea comprender¹⁷.

Para comprobar la exactitud de este punto de vista basta con fijarse en las grandes épocas de renacimiento artístico que se han dado en la historia. Éstas nunca comenzaron con una recolección de datos históricos acerca de las obras pretéritas, para interesarse luego por la comprensión de su contenido espiritual, sino que fue la adopción de una postura de apertura espiritual hacia un conjunto de valores, que objetivamente se hallaban en esas obras, lo que permitió al hombre conectar con ellas; y fue este cambio de actitud el que condujo más tarde a un deseo de ampliar el conocimiento de las circunstancias históricas que rodearon su producción.

Merece la pena destacar el hecho de que, en su crítica al relativismo historicista, Hartmann permanece fiel, una vez más, a la dirección objetiva que caracteriza todo su pensamiento: la obra y su contenido se hallan ahí, esperando ser redescubiertos, y ninguno de los dos depende en su ser del espíritu contemplador, sino que ambos poseen objetividad propia, aunque la objetividad del trasfondo de la obra sea "distinta" (anderen Objektivität) a la del primer plano real, y se trate de una objetividad sólo "aparente" (erscheinende Gegenständlichkeit).

Por eso Hartmann rechaza rotundamente el argumento según el cual el reconocimiento por parte del espíritu

viviente del contenido espiritual de la obra de arte y su visión del mundo no depende de la absoluta objetividad de dicho contenido, sino más bien de si un resto del espíritu viviente que produjo tal obra se conserva vivo en el espíritu que la contempla en siglos posteriores (así, por ejemplo, en Occidente se conservaría vivo parte del espíritu griego, y gracias a ello estaríamos en condiciones de comprender su arte).

Lo cierto es que, en muchas ocasiones, un espíritu recupera contenidos de obras pertenecientes a tradiciones culturales completamente ajenas a su ámbito vital -como sucede con el arte oriental o africano-, y esto sólo cabe explicarlo en virtud de un repentino reconocimiento de los valores que se hallan objetivamente fijados en esas obras, y no, desde luego, en función de la permanencia del arte de otros pueblos en la cultura que alcanza a intuirlos¹⁸.

d) "Ley del efecto retroactivo" e historicidad de segundo orden: enriquecimiento progresivo del trasfondo irreal de la obra de arte.

Como hemos dicho¹⁹, todo renacimiento de una obra de arte (o de un estilo) es fuente de movimiento y de cambio para el espíritu viviente que los asume, puesto que, inmediatamente, su propia manera de ver el mundo y el campo de valores abarcado por su sentimiento del valor se amplía con las maneras de ver el mundo y los valores inherentes a la obra. Hartmann describe esta situación diciendo que el espíritu objetivado en la obra mueve al espíritu viviente hacia sí.

Pero la relación que se establece entre espíritu viviente y espíritu objetivado es mucho más complicada que todo esto; en realidad, el espíritu objetivado en el trasfondo de la obra de arte no sale intacto de su contacto con el espíritu viviente. En primer lugar, en su actividad

fecundadora de éste último, el espíritu objetivado pierde buena parte de su fuerza originaria; y, por otro lado, el espíritu viviente receptor, aunque recobra el bien espiritual presente en la obra de arte, no llega nunca a sentir y ver el mundo igual que el ser humano que la creó, sino que sólo adecúa sus contenidos a los intereses del momento que le ha tocado vivir, y que siempre son distintos a los del hombre del pasado. Por ello el espíritu viviente transforma²⁰ el contenido espiritual del trasfondo irreal que, tras el encuentro con el espíritu viviente, "aparece cambiado" (verschoben erscheint)²¹.

De modo que, aunque las creaciones del arte actúan formando al espíritu viviente, mostrándole valores y formas de contemplar la realidad que le han pasado inadvertidas, también el espíritu viviente interpreta esos contenidos según sus propios criterios.

Al contrario de lo que puede parecer, tal circunstancia no es negativa para la obra -aunque, ciertamente, ésta pierda parte de su pureza original en el curso del proceso-, pues la nueva interpretación puede elevarla por encima de sí misma y proyectarla a terrenos que en un principio le eran completamente ajenos²².

La "ley del efecto retroactivo" (das Gesetz der Rückwirkung) vendría a resumir todo lo anteriormente expuesto. Se enunciaría así: en el curso de la historia, la obra de arte del pasado, no sólo modifica y amplía la visión del mundo que tiene el hombre de épocas posteriores, sino que también la obra se ve recreada y reactualizada desde los nuevos aspectos del mundo que ella misma ha contribuido a descubrir. Su trasfondo irreal se ve así enriquecido progresivamente por contenidos esenciales y de valor que se le añaden, superponiéndose a los que ya posee, y aumentando su nivel de profundidad. Por esta razón, las grandes obras de arte del pasado no sucumben nunca al paso del tiempo, sino que su valor

parece "crecer" (aufsteigen) constantemente²³.

Esto significa que el trasfondo de la obra de arte, a pesar de su irrealidad y atemporalidad, posee un tipo especial de relación con la historia (además de la que se refiere al espíritu viviente encargado de recuperarlo²⁴), en virtud de la cual el contenido que constituye dicho trasfondo se va alterando con el transcurso del tiempo. Se trata, desde luego, de una "historicidad condicionada históricamente" (eine geschichtlich bedingte Geschichtlichkeit) o "de segundo orden" (eine Geschichtlichkeit zweiter Ordnung)²⁵, que se desarrolla por encima de la historia real, y en la que la identidad de las figuras creadas por el artista se "disuelve" (aufgelöst wird) poco a poco en medio de la pluralidad de interpretaciones que progresivamente se les va añadiendo²⁶.

Así pues, aunque el trasfondo irreal de la obra parece estar determinado desde el momento de su creación, no está definitivamente fijado, sino que ofrece un campo de juego relativamente amplio a la creatividad del espíritu contemplador. Todo ocurre como si el trasfondo de la gran obra tuviese cierta "imperfeción" (Unvollkommenheit) o "indeterminación" (Unbestimmtheit)²⁷, por lo que se halla siempre a disposición del contemplador, para que éste lo complete, reactualizando su contenido, en función de los problemas que atraen su atención en ese período de la historia. Tal complemento es "un rendimiento sintético del contemplador", quien goza siempre de "una cierta libertad en cómo y para qué completa el trasfondo aparente"²⁸.

Parece claro que la condición categorial que hace posible el "complemento" (Ergänzung) del contenido del trasfondo de la obra por parte del contemplador a lo largo de la historia, no es otra que el carácter puramente posible o meramente irreal de dicho trasfondo que, al carecer de un auténtico ser en sí, abre a la contemplación un campo de posibles interpretaciones, que contribuyen a aumentar el

significado y el valor de la obra²⁹.

El margen de libertad que deja el trasfondo de las grandes obras a la contemplación de épocas posteriores, aunque hemos dicho que es muy amplio -pues, dada su universalidad, tienen algo que decir a todas- no es, con todo, ilimitado: hay modos de ver la realidad y valores que se encuentran completamente alejados de la intuición que poseía el espíritu del artista del pasado, y que no pueden ser jamás sugeridos en absoluto por sus creaciones. Pero, a pesar de ello, no es posible establecer un criterio definitivo sobre la amplitud del espacio que abre a la interpretación cada obra; en realidad

"El campo de juego... es de dimensión muy diferente en las diversas artes. Varía, en efecto, múltiplemente, incluso dentro del mismo arte y es diferente tanto de artista a artista como de obra a obra"³⁰.

El progresivo enriquecimiento que experimenta el contenido de su trasfondo irreal, da lugar a "una elevación de las grandes obras de arte en el cambio de su concepción mediante el espíritu viviente, hacia una fuerza y grandeza en verdad dominantes"³¹.

Dicho proceso se explicaría de la siguiente manera: el conjunto de valores expuestos en la obra ha sufrido a lo largo de la historia un proceso de "simplificación" (Vereinfachung), gracias al cual se han ido eliminando los rasgos de valor accesorios, dejando en ella sólo los que han quedado "elevados a lo simbólico" (ins Symbolische erhobene), o sea, aquellos valores que, por ser muy profundos, generales y eternamente válidos, tienen siempre algo que decir al sentimiento de todo hombre; la obra sirve entonces de acicate para la creatividad de cualquier espíritu viviente que la contemple en el futuro, quien, a su vez, completa su trasfondo con los nuevos valores que la obra le ha impulsado a

descubrir.

La paulatina acumulación de contenidos de valor en el trasfondo de la obra llega a hacer de ella un auténtico monumento del espíritu³², elevado en altura y superioridad por encima de todas las demás creaciones del hombre.

* * * * *

NOTAS AL CAPITULO 4º

(1) Cfr. Sección 1ª, Cap. 1º, especialmente apartado b₂. La idea de que la obra de arte "abre" un mundo se halla también, como es sabido, en M. Heidegger. Cfr. "El origen de la obra de arte" En: Sendas Perdidas (Holzwege), pp. 136-137. Cfr. asimismo: P. Cerezo Galán., Arte, verdad y ser en M. Heidegger (La estética en el sistema de Heidegger), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1963, pp. 143 y ss.

(2) Cfr. PGS, 417.

(3) PGS, 419: "(...) das Eigenartige ist, dass sie aus der Objektivation heraus, die Kraft hat den lebenden Geist einer anderen Zeit wieder zu erfassen und sehen zu lassen, was er aus seiner eigenen geschichtlichen Einstellung heraus nicht sehen konnte."

(4) Cfr. PGS, 420 y PGS, 487 y ss.

(5) Cfr. PGS, 479-480 y PhN, 308, 343, donde Hartmann afirma que el contenido de la obra de arte sólo se revela instantáneamente a "un ojo que sabe ver de una manera muy determinada" (nur einem Auge das in sehr bestimmter Weise zu sehen weiss).

(6) PGS, 472: "Geschichtliches Dasein hat das Kunstwerk nur, solange jenes vorhanden ist und von einem lebenden Geiste künstlerisch vestehend angeschaut wird."

(7) Cfr. PGS, 457.

(8) PGS, 483.

(9) PGS, 472.

(10) Cfr. PhN, 308, 343; Cfr. también K. Groos., "N. Hartmanns Lehre von objektivierten und objektiven Geist" En: Zeitschrift für deutsche Kultur-Philosophie, 3 (1937), pp. 274 y ss. Sobre la discontinuidad del espíritu objetivado, Cfr. H. Oberer., Op. cit., pp. 66-67.

(11) Th. W. Adorno., Teoría estética, Ed. Taurus, Madrid, 1986, pag. 61.

(12) PGS, 460-461 y H. Oberer., Op. cit., pag. 67.

(13) Cfr. PGS, 462.

(14) Cfr. PGS, 467-472.

(15) PGS, 465: "(...) der Künstler als Künstler stets nur aus seinen Werken, der Dichter aus seiner Dichtung (...) zu verstehen ist."

(16) PGS, 465: "Gerade das Kunstwerk oder Dichtwerk das aus

fremder Kultur stammt und uns mit fremden Geiste anweht, kann uns den Einblick in diesen Geist noch am ehesten konkret erschliessen."

(17) Sobre la crítica al historicismo que lleva a cabo Hartmann, Cfr. R. Cantoni., Op. cit., pag. 214.

(18) Cfr. PGS, 467; PGS, 475 y Eph, 200, 198.

(19) Cfr. supra, apartado a.

(20) Cfr. Son Dong-Hyun., Op. cit., pag. 43 y ss.

(21) PGS, 490.

(22) Cfr. PGS, 492-493. Hartmann hace referencia en el pasaje citado a la obra de arte teatral, pero parece evidente que lo dicho resulta de aplicación a cualquier tipo de forma artística.

(23) Ä, 468, 543.

(24) Cfr. supra, apartado b.

(25) PGS, 494.

(26) Cfr. PGS, 495.

(27) Ä, 469, 544.

(28) PGS, 497: "Zum Wesen der ästhetischen Schau gehört offenbar notwendig die Ergänzung. Ergänzung aber ist und bleibt stets eine synthetische Leistung des Schauenden. In ihr hat er eine gewisse Freiheit, wie und wozu er den erscheinenden Hintergrund ergänzt".

La idea de "complemento" (Ergänzung) se acerca, en muchos aspectos al concepto de "concretización" (Konkretisation) de R. Ingarden. Cfr. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik, 1937-1967, pag. 24.

(29) Cfr. Ä, 18, 24.

(30) PGS 498: "Der Spielraum selbst (...) ist in den verschiedenen Künsten sehr verschieden bemessen. Ja, er variiert schon mannigfach innerhalb derselben Kunst, ist ebenso von Künstler zu Künstler verschieden wie von Werk zu Werk."

(31) PGS, 510: "(...) ein Aufrücken grosser Kunstwerke im Wandel ihrer Auffassung durch den lebenden Geist -zu wahrhaft beherrschender Kraft und Grösse."

(32) Cfr. PGS, 513.

CAPITULO 5º

"ENCADENAMIENTO" Y "LIBERACION" DEL ESPIRITU.

ESTRUCTURA DIALÉCTICA DE LA HISTORIA DEL ARTE

a) El arte consagrado, posible obstáculo para el desarrollo del espíritu.

Hemos visto cómo el arte de otras épocas contribuye a enriquecer la visión del mundo obtenida por un espíritu históricamente posterior, impulsándole en muchos casos a crear conforme a criterios de valor más elevados.

Este fenómeno es innegable; pero Hartmann considera que sólo responde a una parte de la verdadera influencia que ejerce el arte producido en épocas anteriores sobre la creatividad del espíritu viviente actual. ¿Puede desconocerse el hecho de que, en innumerables ocasiones, el arte consagrado por la tradición ha significado un obstáculo para la capacidad creadora del artista, imponiéndole determinada manera de ver el mundo y abriendo ante su sentimiento sólo un sector del reino del valor? ¿Acaso no han estado períodos históricos enteros presos de las objetivaciones artísticas heredadas del pasado? ¿No ha llegado ese lastre a enervar su sensibilidad estética, hasta el punto de hacerles absolutamente incapaces para apreciar la obra de grandes artistas, que supieron descubrir nuevas facetas esenciales de la realidad, o valores de mayor envergadura? Todo ello parece cierto, y tanto la filosofía del arte como la teoría del espíritu deberán buscar algún tipo de solución a este nuevo y grave problema.

Hemos señalado que la gran obra de arte, aunque otorga libertad interpretativa al contemplador, siempre lo hace dentro del ámbito establecido por determinados contenidos de valor y cierto modo de ver el mundo¹. Pero, por amplio que pueda ser su abanico de sugerencias, no es inagotable, y, si es aceptado con exclusividad, termina por encasillar al espíritu viviente en un estilo fijo, es decir, una manera de crear formas, de ver y valorar estéticamente al mundo que es, a fin de cuentas, propia del pasado, y le impide trascenderlo. Si la vida del espíritu es, ante todo, devenir, movimiento, la obra "consagrada" puede llegar en tal caso a encadenar esa

vida, a detener su curso, paralizándola por completo.

En esta situación, la única oportunidad que le resta al espíritu para seguir vivo es romper las cadenas que obstaculizan su progreso. Surge entonces una lucha entre el espíritu viviente y el espíritu objetivado, es decir, entre el arte nuevo, representado por los artistas de vanguardia, y el arte consagrado, ajustado a las reglas establecidas².

Puede expresarse esta conflictiva relación también de otro modo: la obra de arte es una manifestación de la libre capacidad creadora del hombre, que se ha objetivado en ella; pero, una vez independizada, la obra adquiere vida propia y se vuelve contra él, coartando así su poder creador y, por consiguiente, su libertad.

Por eso el espíritu está obligado a liberarse del lastre de su propia creación; debe superarla, para recuperarse a sí mismo. Y sólo rebelándose contra el arte ya caduco alcanza a reconquistar la libertad perdida.

Es evidente que la citada liberación resulta tanto más difícil cuando más grandiosas son las obras del arte del pasado, pues su enorme valor les confiere tal autoridad, que luego resulta casi imposible deshacerse del poderosísimo influjo que ejercen sobre el espíritu.

Obsérvese cómo Hartmann, inspirándose en Hegel y Marx³, interpreta la historia en general, y dentro de ella la historia del arte, en términos básicamente dialécticos; sin embargo, Hartmann enfoca el concepto de "dialéctica" desde un punto de vista bien distinto al postulado por ambos autores. La dialéctica no opera aquí mediante conceptos abstractos, ni tiene lugar en el marco que establecen las relaciones entre infraestructura económica y superestructura ideológica, sino que se trata de una dialéctica mucho más profunda: la que enfrenta a la libertad creadora del espíritu viviente -que por

esencia es "revolucionario" (revolutionär)- con el espíritu objetivado, que, por obedecer a un "principio conservador" (konservative Prinzip), es básicamente "tiránico" (tyrannisch), y representa todas aquellas fuerzas que, de un modo u otro, contribuyen a obstaculizar la creatividad espiritual. Esta dialéctica es para Hartmann, nada menos que "una ley fundamental del espíritu histórico" (ein Grundgesetz des geschichtlichen Geistes)⁴.

Si nos fijamos bien, nos daremos cuenta de que aquí topamos de nuevo con el fenómeno de la inautenticidad, aunque referido ahora a las objetivaciones artísticas: obras que con el tiempo han devenido inauténticas, rígidas, simple imitación, pueden llegar a obstruir de tal manera la creatividad del espíritu, que el artista, llevado por un impulso de autenticidad, siente la necesidad de rebelarse contra la dictadura que impone el arte del pasado, y plantear formas alternativas de expresión.

Sólo si el espíritu humano se atreve a derrocar aquellas objetivaciones espirituales que resultan ya caducas, puede renovar periódicamente su "fuerza creadora" (Schöpferkraft)⁵, evitando que ésta termine por agotarse.

b) Poder liberador del gran arte.

Aunque la dialéctica que se establece en el seno del espíritu entre espíritu viviente y espíritu objetivado posee un carácter universal, en el terreno específico del arte la liberación de la carga que suponen las obras del pasado es relativamente fácil, ya que el artista goza aquí de una libertad de creación tan inmensa, que no existen cadenas lo bastante fuertes como para detener por mucho tiempo sus audaces intentos de avance en busca de nuevos valores y, además, no suele necesitar de la violencia para deshacerse de ellas; por eso el fenómeno del encadenamiento del espíritu tiene aquí una importancia relativamente escasa, en

comparación con otros sectores del espíritu objetivado. El artista puede escapar siempre a los impedimentos que estorban su labor, sin destruir por completo las formas artísticas vigentes:

"... cuando una nueva espontaneidad artística abre caminos que dejan tras de sí lo creado, no necesita sacudírselo primero de encima como una cadena. Lo deja existir y gozar de crédito, y no es estorbada a priori por él"⁶.

Esta reflexión es aplicable, sobre todo, a las "obras de gran formato" (Werken grossen Formates), pues éstas poseen tal carga de valor, que nunca quedan anticuadas, ni se convierten jamás en un lastre para la creatividad, sino que, al ser "inagotables" (unerschöpflich)⁷, constituyen una fuente de continua inspiración para el artista, y superan las limitaciones de cualquier época; son obras que proponen siempre nuevas maneras de ver, y los valores ideales en ellas contenidos, por su altura, no pierden nunca vigencia en el espíritu de los hombres. Por eso de ellas parte una fuerza liberadora permanente que, en épocas de renacimiento, ayuda al espíritu a acabar con las formas anquilosadas, y termina por derribar al arte de rango inferior⁸.

En esta lucha de objetivaciones, que supone el enfrentamiento entre las nuevas obras, inspiradas en el gran arte del pasado, y las obras mediocres de un arte amanerado,

"... lo que es grande y liberador se hace juez de lo que es limitado y encadenante. La diferencia de las objetivaciones es tal, que una tiene contenido o peso interno suficiente para llegar a guiar al espíritu viviente; la otra, no. Aquella le vivifica y le mueve hacia delante, su contenido se deja fluidificar; ésta por el contrario, lo detiene y su forma está petrificada"⁹.

La perfección formal y la profundidad del contenido ideal de estas obras monumentales orienta siempre al artista

novel que busca su propio modo de ver la realidad, por lo que siempre aparecen como punto de partida para la creatividad futura, y nunca como un fin para la misma¹⁰.

A la vista de lo expuesto, cabe concluir que el espíritu viviente necesita experimentar cada cierto tiempo un proceso de "autoliberación" (Selbstbefreiung)¹¹, que le descargue del lastre que sobre él ejercen las obras de arte que él mismo ha producido. Es justamente este anhelo de liberación el que mueve al artista a crear obras nuevas, que superen en riqueza y valor la limitada visión del mundo que muestran las obras del momento, por lo que Hartmann afirma que "quizá no hubieran advenido en la historia de las artes tantas creaciones grandiosas, si el arte no fuera eminentemente autoliberación"¹². Desde esta perspectiva, sería lícito, incluso, considerar la historia de las creaciones artísticas como un proceso de constante reafirmación de la libertad que reside en el espíritu del hombre.

Desgraciadamente, el anhelo libertario que hierve en el espíritu del gran creador no es casi nunca compartido por sus contemporáneos, que se sienten satisfechos con la visión del mundo que les ofrecen las obras comúnmente apreciadas. Sin embargo, la cosmovisión y la carga de valores que han objetivado en su obra el gran pintor, el gran poeta o el gran músico, respectivamente, no se pierden en modo alguno, sino que se proyectan hacia la posteridad, en busca de un posible espíritu que esté en condiciones de alzarse a la altura de su mensaje.

La obra adquiere entonces "un carácter anticipador, profético y deviene una llamada en la historia"¹³, una apelación del artista a aquellos hombres del futuro que gocen de un espíritu lo suficientemente libre como para elevar su mirada al nivel de existencia superior que en su obra les propone.

c) Arte y utopía.

La proyección hacia el futuro y el potencial liberador del arte no deben restringirse al campo de la creación artística. Pues no debemos olvidar que el trasfondo irreal de la obra contiene no sólo valores estéticos, sino valores de todo tipo, y muy especialmente valores éticos. Estos valores aparecen ante el espíritu de los hombres como ideales que, ofreciéndoles un modelo de vida más perfecto, marcan a su acción un camino que exige la liberación total de todas las cargas que pesan sobre su existencia.

Si para Scheler el arte supone un "saltar hacia atrás", hacia un mundo pasado, más perfecto que el presente¹⁴, para Hartmann el arte tiene una misión bien distinta: la de presentar mundos posibles, alternativos al que realmente existe, proyectados en un entorno espacio-temporal fantástico, en los que se hallarían vigentes todos aquellos valores que una y otra vez se ven negados por la dura realidad. El arte abriría, por tanto, ante la Humanidad una dimensión utópica, en la que se le plantearían las metas ideales más elevadas que ésta puede y debe alcanzar en el futuro.

En una línea de pensamiento similar en muchos aspectos a la desarrollada por E. Bloch y H. Marcuse, plantea Hartmann, en función del importantísimo papel que juegan en su estética la categoría de posibilidad y el concepto de imaginación¹⁵, una idea del arte y de lo estético como aquel lugar donde tiene lugar una "mediación en la totalidad de cada uno de nosotros y de la especie humana"¹⁶. ¿En qué sentido?

En la Parte Iª de este trabajo¹⁷ pudimos comprobar como, para Hartmann, la meta del desarrollo humano en la historia es la "autocreación del hombre" (Selbsterschaffung des Menschen)¹⁸, así como el logro de un estado de plenitud de valor ético y estético para el conjunto de la Humanidad. Ahora bien, los grandes espíritus son conscientes de que tal estado

ideal de belleza y eticidad no es real en el momento presente, sino que éste más bien se caracteriza por ser su negación; por eso el ideal de una existencia perfecta es proyectado hacia el futuro, como una posibilidad, aún irreal, a realizar por la acción humana.

Pues bien: el arte permite mostrar a los hombres, al menos, la posibilidad de realizar tales ideales y enseñarles, además, a comprender que el hecho de que éstos no se vean efectivamente realizados en la historia, no significa ni mucho menos que sean simples ilusiones, o que la mejora moral y el embellecimiento de la Humanidad no puedan llevarse a cabo¹⁹.

Adorno ha señalado que, en toda época, los grandes artistas son muy conscientes de las limitaciones de la misma, y de la distancia que media entre lo que es y lo que debe ser²⁰. Pero su poderosa imaginación, elevándose por encima de lo que la mayoría ve y siente²¹, trasciende todo el ámbito de lo real, y elabora mundos fantásticos en los que nada se opone a la realización de los valores. Exponiendo luego esos mundos imaginarios en el trasfondo de sus obras, los grandes creadores presentan a los hombres cómo son actualmente y "cómo deben ser" (wie sie sein sollen), apelando al mismo tiempo a su sensibilidad y a su acción, para que lleven a la efectividad aquellos valores que ellos han conseguido atisbar²².

La base de estas afirmaciones se halla en los presupuestos de la ontología general. Como se recordará, Hartmann concebía la realidad como un proceso²³, en el que no todo lo que es posible ha sido realizado. Precisamente la proyección hacia el plano de lo posible era la condición fundamental de la creatividad humana y de su transformación activa del mundo, puesto que es la acción del hombre la encargada de completar las cadenas de condiciones reales que contribuyen a hacer de lo ideal-posible algo realmente

posible.

Ahora bien, si consideramos que la fantasía es el órgano que, en contacto con el ámbito de la posibilidad, ofrece al hombre una anticipación de los múltiples caminos que se abren en el futuro ante su acción, el arte, que es el producto más importante de dicha fantasía, cumplirá la inestimable misión de presentarnos aquello que aún no es, pero puede llegar a ser, aunque sea sólo a nivel de apariencia irreal.

El arte permitiría, así, hacer pre-aparecer lo posible; y, yendo más allá de todo lo realmente existente, nos pondría en contacto con lo que no existe todavía, ni ha sido nunca en el mundo²⁴, algo, en definitiva, transhistórico, puesto que se trata de una dimensión de valor que supera cualquier situación histórica concreta²⁵.

Visto desde esta perspectiva, el arte se convierte en la filosofía hartmanniana -como lo es en el pensamiento de F. Nietzsche o E. Bloch- en una suerte de "laboratorio antropológico", donde el creador experimenta con posibles modelos del hombre. En él se ofrecerían los más elevados ideales de configuración de la vida y aquellos instantes de plenitud de valor, en los que el ser humano alcanza su nivel más alto de desarrollo²⁶. El arte y la "revelación" que en él se consuma, permiten, en fin, anticipar los momentos supremos de la Humanidad, aparentemente realizados a través de las figuras que él representa, en las que se nos expone la imagen de una existencia redimida de todas las ataduras que la oprimen en la realidad²⁷.

En este punto chocan frontalmente, una vez más, las posiciones de Scheler y Hartmann. Desde un paradigma religioso, M. Scheler había creído que la misión del arte estriba en redimir al hombre de su caída, manifestando cómo transcurría su existencia antes de producirse ésta²⁸; por el

contrario, para Hartmann, el arte es un reflejo prospectivo de valores ideales, un indicador de objetivos a alcanzar en el porvenir por el ser humano, a través de un proceso de infinito perfeccionamiento de sí mismo y del mundo que le rodea.

Sin embargo, la habitual prudencia de Hartmann le lleva a no caer en ningún momento en lo que podríamos denominar "beatería de lo estético". Hartmann no ve en el arte la panacea que conduce a la redención universal; no hay que olvidar nunca, en efecto, que el arte se agota en el puro y simple aparecer, por lo que las imágenes simbólicas que en sus obras se exponen son totalmente irreales, como también son irreales "los ideales político-estatales y jurídicos, utopías, ideales de humanidad y proyectos de mejorar el mundo de todas clases"²⁹ que puedan contenerse en el trasfondo de esas obras.

Coincidiendo con los planteamientos de Adorno, y alejándose de Bloch y Marcuse, Hartmann considera que, aunque es cierto que el arte puede denunciar la vanidad y equivocación de nuestra vida real, y ofrecer en su trasfondo posibilidades alternativas y potencialmente mejores de existencia, se mueve siempre en el ámbito de lo meramente posible, y no es capaz por sí solo de crear las condiciones que harían efectivos esos utópicos modos de vida superiores.

Frente a las ingenuas creencias propugnadas por las vanguardias estéticas de este siglo, Hartmann sabe que el arte es completamente ineficaz para librar al hombre de las opresiones impuestas por la realidad, que una y otra vez parece complacerse en burlar y contradecir sus ilusiones de cambio.

Es esta independencia del arte respecto del mundo efectivo la que explica, asimismo, el hecho de que el artista ejerza libremente su creatividad sin grandes problemas. Desde luego, "el camino del creador es [siempre] duro"³⁰; pero en el

caso concreto del artista la labor a la que se enfrenta es bastante sencilla, ya que no se propone en ningún momento transformar la realidad conforme a los valores ideales que aparecen en su obra, sino que se limita a ponerlos ante nosotros, indicándonos, todo lo más, la utópica posibilidad de decidírnos a adoptar un modo de vida diferente.

Lo difícil es más bien sacar esos valores de la esfera flotante de lo posible, y luchar por introducirlos en el mundo real, superando mediante la acción la resistencia que éste opone a los continuos esfuerzos que hace el ser humano para tratar de mejorarlo³¹.

Afirmar, por tanto, que el hombre puede alcanzar a través del arte un determinado grado de liberación es, sin duda, correcto; pero no hay que olvidar nunca que esa liberación posee un carácter ilusorio, y no supone en modo alguno el logro de una independencia definitiva y real respecto de todo aquello que lo encadena.

La verdadera liberación sólo tendrá lugar cuando los hombres reconozcan la altura de los valores plasmados en las grandes obras de arte, y se propongan seriamente llevarlos a la práctica.

Justo por esta razón el arte no es algo inútil o frívolo. A la vista de lo expuesto, habría que concluir más bien todo lo contrario; pues parece evidente que, tanto el artista como las obras que crea, cumplen una misión de enorme importancia, que les hace insustituibles; serían ellos los encargados de mantener abierto el camino de la utopía, mostrándole al hombre las posibilidades de creación de valor que la historia futura le ofrece.

NOTAS AL CAPITULO 5º

- (1) Cfr. supra, Cap. 4º, apartado d.
- (2) Cfr. PGS, 520-524.
- (3) Cfr. G. Renggli., Die Philosophie des objektiven Geistes bei N. Hartmann, mit Berücksichtigung Hegels, Jurisdruck Verlag, Zürich, 1973, pag. 250.
- (4) PGS, 524-525 y PGS, 530-532.
- (5) PGS, 535.
- (6) PGS, 530: "(...) wenn neue künstlerische Spontanität Wege bahnt, die das Geschaffene hinter sich lassen, so braucht sie dieses nicht erst abzuschütteln wie eine Fessel. Sie lässt es bestehen und gelten, ist von vornherein von ihm nicht behindert."
- (7) EPh, 201, 198.
- (8) Cfr. Son Dong-Hyun., Op. cit., pag. 54.
- (9) PGS, 540: "Dieses einzigartige Phänomen besteht also in einem Kampf der Objektivationen, der sich im lebenden Geiste abspielt. In diesem Kampfe macht sich das, was Gross und befreiend ist, zum Richter über das, was eng und fesselnd ist. Der Unterschied der Objektivationen ist eben der, dass die eine genügend inneres Gewicht oder Gehalt hat um im lebenden Geiste führend zu werden, die andere nicht. Jene belebt und bewegt ihn vorwärts, ihr Gehalt lässt sich verflüssigen; diese dagegen hält ihn zurück, sie ist in ihrer Form erstarrt."
Sobre este punto puede verse también Ä, 467, 543.
- (10) Cfr. Ä, 472, 547.
- (11) PGS, 542-543.
- (12) PGS, 543: "(...) vielleicht wäre es in der Geschichte der Künste zu vielen gewaltigen Schöpfungen nicht gekommen, wenn Kunst nicht eminente Selbstbefreiung wäre."
- (13) PGS, 553: "Die Objektivation nimmt in diesem Falle einen vorgreifenden, prophetischen Charakter an, sie wird zum Ruf in die Geschichte."
- (14) Cfr. M. Scheler., "Vorbilder und Führer" En: Gesammelte Werke I. Schriften aus dem Nachlass: Zur Ethik und Erkenntnislehre, Franke Verlag, Bern, 1957, pag. 330.
- (15) Cfr. Parte Iª, Sección 2ª, Cap. 2º, apartado c.
- (16) Cfr. S. Marchán Fiz., La estética en la cultura moderna, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987, pag. 75.

(17) Cfr. Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 4ª, apartados c y d.

(18) Ä, 474, 549.

(19) Cfr. PGS, 204.

(20) "Los artistas de rango máximo, Beethoven o Rembrandt, unieron una agudísima conciencia de realidad a un alejamiento de la misma (...). En la fantasía está el deseo de la obra, que es también el de producir un mundo mejor." (Op. cit., pag. 20. Corregimos errata en la traducción castellana).

(21) Cfr. PGS, 335.

(22) Cfr. Ä, 473, 548.

(23) Cfr. Parte Iª, Sección 1ª, punto B, Cap. 3ª, apartado c₂-1.

(24) Cfr. Ä, 472, 548.

(25) Cfr. H. Marcuse., La dimensión estética, Ed. Materiales, Barcelona, 1978, pag. 123 y Th. Adorno., Op. cit., pag. 114.

(26) Cfr. J. Jiménez., La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse, Ed. Tecnos, 1983, pp. 81 y ss.

(27) Acerca del papel que juega la categoría de posibilidad en la estética de E. Bloch, puede consultarse: El principio esperanza, Ed. Aguilar, Madrid, 1977, Vol. I, pag. 187 y ss. Asimismo sobre la conexión que establece Bloch entre los conceptos de "fantasía objetiva" y "posibilidad real", Cfr. Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1969, pp. 122-131. Finalmente, acerca del carácter productivo de la categoría de posibilidad y su conexión con el concepto de símbolo, Cfr.: Ästhetik des Vorscheins, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1974, Vol. I, pp. 149 y ss.

A pesar de lo mucho que, a nuestro juicio, debe a la filosofía de N. Hartmann, Bloch se muestra extremadamente crítico con ella. Así, por ejemplo, en El principio esperanza (pp. 234-235), después de haber asumido las tesis expuestas por Hartmann en Möglichkeit und Wirklichkeit, afirma que, en realidad, las ideas de Hartmann no aportan nada, pues en él "lo posible sólo es entendido como relación conceptual" y le acusa de haber llevado a cabo un "sorprendente vaciamiento de lo posible" (!). Asimismo, en Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie (pp. 308-310), considera que la ontología hartmanniana es una "ontología burguesa" (bürgerliche Ontologie) o "burgueso-espiritualista" (Spiessig-spiritualistisch); tacha a su pensamiento de "estático" (statische Denken), "sin concepto de temporalidad" (ohne Begriff der Zeitlichkeit), "sin una lógica del entrelazamiento" (ohne Logik der Verflechtung) y carente de una "ontología del proceso" (ohne Ontologie des Prozesses).

Es evidente que Bloch debió considerar una pérdida de tiempo llevar a cabo una lectura detenida de la obra de Hartmann, y se limitó a recoger algunas opiniones sueltas de la misma, interpretándolas después de modo deformado desde un punto de vista político, previamente establecido. Sólo así podemos explicarnos lo absolutamente injusto y equivocado de estas acusaciones.

(28) Cfr. M. Scheler., De lo eterno en el hombre. La esencia y los atributos de Dios, Revista de Occidente, Madrid, 1940, pag. 241.

(29) GME, 486, 564: "[Irrealen sind die] politisch-staatlichen und rechtlichen Idealen, Utopien, [und] Menschheitsidealen und Weltverbesserung jeder Art."

(30) E, 493: "Der Weg des Schaffenden ist hart."

(31) Cfr. PGS, 335-336.

* * * * *

C O N C L U S I O N E S

Llegados al final de la investigación, ¿qué conclusiones resultan de la misma?

a) En primer término, se ha puesto de manifiesto cómo la filosofía de N. Hartmann contiene una teoría de la creatividad humana, en la que se sintetiza el conjunto de contenidos -ontológicos, axiológicos, éticos, espirituales... - que componen su pensamiento. A nuestro entender, con Hartmann queda definitivamente establecida la Antropodicea, rama de la filosofía cuyo objetivo fundamental ha de ser desarrollar el nuevo papel que corresponde al hombre en el cosmos, una vez agotados los modelos teleológicos, metafísicos o religiosos del universo; ese papel no es otro, como vimos, que el de ser el único ente capaz de crear objetos dotados de valor.

b) Se ha demostrado también que la estética hartmanniana es una estética problemática y sistemática, lo que creemos haber probado suficientemente por medio del desarrollo de cada uno de los núcleos problemáticos que en ella aparecen, de conformidad con sus presupuestos metodológicos fundamentales; de esta manera hemos logrado conectar la estética con el resto de la filosofía de Hartmann, señalando cómo en esta parte de su pensamiento, aparentemente caótica, se repiten los mismos planteamientos que constituyen la trama fundamental del resto de sus reflexiones.

c) También hemos podido comprobar cómo Hartmann, para fundamentar sus especulaciones en torno a este ámbito de fenómenos, se sirve de una compleja teoría del objeto irreal, cuyas manifestaciones específicas son lo bello de la naturaleza y lo bello del arte. Esta apartado de su estética se enmarca en una teoría general del valor, sin la cual resulta imposible entender su filosofía del arte, puesto que para Hartmann, el rasgo fundamental que caracteriza a esta forma de expresión del espíritu es el de ser una mediador directo entre el espíritu humano y el mundo de los valores.

d) Por otra parte, parece evidente que en Hartmann existe toda una concepción de la figura del artista-poeta, así como de su labor creadora, cuyos rasgos fundamentales hemos expuesto, destacando, al mismo tiempo, la estrecha conexión que guardan en su filosofía las nociones de "creatividad artística" e "irracionalidad".

e) La concepción categorial del Ser propuesta por Hartmann está basada en la idea de estratificación; al presentar un modelo categorial de la obra de arte concebido también desde un punto de vista análogo (modelo que recorre como un "leitmotiv categorial" todas las formas del arte), Hartmann establece una relación directa entre la estructura del Ser y la estructura del arte, de manera que es en las formaciones artísticas donde tiene lugar la máxima participación en el Ser que le es permitido alcanzar al espíritu humano.

Quedó claro, además, que la teoría de los estratos, aplicada al arte, tiene en Hartmann una riqueza y solidez que supera con creces otras propuestas que se han realizado en este mismo sentido, como por ejemplo, la presentada por R. Ingarden.

f) Hay que dar por probado, asimismo, que en Hartmann existe una vía de acceso practicable al sector irracional del ente, a su núcleo más profundo; hemos visto que esa vía no es otra que la proporcionada por la experiencia estética y el sentimiento, desde los cuales le es dado al espíritu penetrar en la esencia del Ser y del valor, que permanece oculta para el pensamiento conceptual.

Ahora bien, puesto que la experiencia estética del mundo se proyecta en el arte, Hartmann cree ver en él el lugar en que nos resulta posible acceder a lo metafísico; es en el arte, en definitiva, donde quedan desvelados todos los secretos del mundo, que la razón se muestra incapaz de

resolver.

g) Hemos comprobado que Hartmann elabora una filosofía de la historia del arte muy completa, en la que los cambios que experimenta esta formación espiritual a lo largo de la historia se interpretan desde un punto de vista dialéctico, completamente alejado del planteado por otras concepciones dialécticas del arte (Hegel, Marx), que se mueven siempre en el marco de reduccionismos de tipo idealista o materialista. Se trata aquí de una dialéctica sui generis entre "fuerzas liberadoras" y "fuerzas encadenantes" de la actividad del espíritu, mediante la cual Hartmann explica fenómenos tan significativos como el surgimiento de las vanguardias artísticas o el renacimiento del interés por las obras de arte pertenecientes al pasado.

h) Destaca, por último, la sugerente interpretación que ofrece Hartmann del objeto estético (especialmente de la obra de arte) basándose en la categoría de la posibilidad. Esta perspectiva aproxima su estética a los planteamientos de filósofos como Adorno, Marcuse o Bloch. Pues, en efecto, el arte se constituye en la filosofía hartmanniana en una suerte de indicador, o anticipador, por así decirlo, de las posibilidades creativas que se abren en el futuro ante la acción humana, con vistas a elevar el nivel del valor presente en la realidad.

* * * * *

B I B L I O G R A F I A

Hemos dividido la Bibliografía utilizada en cuatro grandes apartados:

a) En primer lugar, se enumeran, por orden cronológico, los escritos de Nicolai Hartmann, indicando las diferentes reimpresiones y traducciones de los mismos.

b) Seguidamente, reseñamos los escasos trabajos disponibles en torno al problema de la estética y filosofía del arte en nuestro autor.

c) La ausencia en el marco filosófico español de una bibliografía actualizada sobre Hartmann, imponía la necesidad de incluir un tercer apartado, en el que se recogiesen los estudios publicados en torno a diferentes aspectos de su obra.

d) En último lugar, figura una Bibliografía General, con el resto de fuentes consultadas a lo largo de la redacción del trabajo.

A) OBRAS DE NICOLAI HARTMANN

1) Über das Seinsproblem in der griechischen Philosophie vor Plato (Dis.), Marburg, 1908.

2) Platos Logik des Seins, A. Töpelmann, Giessen, 1909.
- 2ª ed. Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1962, pp. III-312.

3) Das Proklus Diadochus philosophische Anfangsgründe der Mathematik nach den ersten zwei Büchern des Euklidskommentars, A. Töpelmann, Giessen, 1909, pp. 1-57.

4) "Zur Methode der Philosophiegeschichte" En: Kant-Studien, 15 (1909), pp. 459-485.
- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 1-22.

5) "Hermann Cohen zum Geburtstag" En: Frankfurter Zeitung del 4-7-1912.

6) Philosophische Grundfragen der Biologie, Wege zur Philosophie nº 6, Schriften zur Einführung in das philosophische Denken, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1912, pp. 172.
- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 78-185.

7) "Systematische Methode" En: Lógos, 3 (1912), pp. 121-163.
- Republicado en : Kleinere Schriften, III, pp. 22-60.

8) "Systembildung und Idealismus" En: Philosophische Abhandlungen. Festschrift für Hermann Cohen, B. Cassirer, Berlín, 1912, pp. 1-23.
- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 60-78.

9) Recensión a: HEIMSOETH, H., Die Methode der Erkenntnis bei Descartes und Leibniz, Töpelmann, Giessen, 1912. En: Kant-Studien, 17 (1912), pg. 289.

10) Recensión a: BRENTANO, F., Aristoteles und seine Weltanschauung, Quelle-Meyer, Leipzig, 1911 y a: Aristoteles's Lehre von Ursprung des Menschlichen Geistes, Veit, Leipzig, 1911. En: Deutsche-Literatur Zeitung, 17 (1914), pp.1048-50.

11) "Über die Erkennbarkeit des Apriorischen" En: Lógos, 5 (1914-15), pp. 290-329.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 186-220.

12) "Logische und ontologische Wirklichkeit" En: Kant-Studien, 20 (1914), pp. 1-28.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 220-242.

13) "Die Frage der Beweisbarkeit des Kausalgesetzes" En: Kant-Studien, 24 (1919), pp. 261-290.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 243-267.

14) Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis, Verein Wiss. Verlag, Berlín-Leipzig, 1921, pp. XIII-389.

- 2ª ed., ampliada: Walter de Gruyter & Co. Berlín, 1925.

- 3ª ed. ibid. 1941

- 4ª ed. ibid. 1949, pp. III-572.

(Traducción al castellano por J. Rovira Armengol: Rasgos fundamentales de una metafísica del conocimiento, Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, 2 vols., pp. 7-675.

Puede consultarse también la traducción francesa, a cargo de Raymond Vancourt: Les principes d'une métaphysique du connaissance, Ed. Aubier, París, 1947, 2 vols., pp. 724).

15) "Aristoteles und Hegel" En: Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus, 3 (1923), pp. 1-36.

- 2ª ed. Stenger Verlag, Erfurt, 1933, pp. 37.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 214-252.

16) Die Philosophie des deutschen Idealismus. I. Teil: Fichte, Schelling und die Romantik, Walter de Gruyter & Co. Berlín-Leipzig, 1923, pp. VIII-282.

- La 2ª ed. de 1960 incluye también la segunda parte, dedicada a la filosofía de Hegel.

(Traducción al castellano por Hernán Zucchi: La filosofía del idealismo alemán. Vol. I: Fichte, Schelling y los románticos, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1960, pp. 7-372).

17) "Diesseits von Idealismus und Realismus" En: Kant-Studien, 29 (1924), pp. 160-206.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 278-322.

18) "Wie ist kritische Ontologie überhaupt möglich?" En: Festschrift für Paul Natorp, Walter de Gruyter, Berlín-Leipzig, 1924, pp. 124-177.

- Republicado en Kleinere Schriften, III, pp. 268-313.

19) "Kategoriale Gesetze. Ein Kapitel zur Grundlegung der allgemeinen Kategorienlehre" En: Philosophische Anzeiger, 1 (1925-1926), pp. 201-266.

20) Ethik, Walter de Gruyter, Berlín, 1926, pp. XX-746.

- 2ª ed. ibid. 1935.

- 3ª ed. ibid. 1949, pp. V-823.

(Traducción al italiano de V. Filippone Thaulero: Etica, Guida Editori, Napoli, 1969-1972. 3 Vols.

Puede consultarse también la traducción inglesa, a cargo de S. Coit: Ethics, Allen, London, 1932, 3 Vols. (2ª ed. 1950) y la traducción francesa de Rodolfo Kaiser-Lenoir: Ethique, París, 1945, 2 Vols.).

21) "Zum Thema: Philosophie und internationale Beziehungen" En: Proceedings of the Sixth. International Congress of Philosophy. Harvard Univ. Cambridge Mass. 1926., New York, 1927, pp. 428-436.

- Republicado en: Deutsche Grenzlande, 6 (1931), pp. 386-89.

22) "Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt" En: Proceedings of the Sixth. International Congress of Philosophy. Harvard Univ. Cambridge Mass. 1926., New York, 1927, pp. 428-36.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 314-321.

23) "Max Scheler" En: Kant-Studien, 33 (1928), pp. 9-16.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 350-357.

24) Die Philosophie des deutschen Idealismus. II. Teil: Hegel, Walter de Gruyter & Co., Berlín-Leipzig, 1929, pp. IX-392.

- La 2ª ed. de 1960 incluye también la primera parte, dedicada a la filosofía de Fichte, Schelling y los románticos.

(Traducción al castellano por Emilio Estiú: La filosofía del idealismo alemán. Vol. 2: Hegel, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1960, pp. 7-513).

25) "Kategorien der Geschichte" En: Proceedings of the Seventh. Internat. Congress of Philosophy. Oxford, 1930., Oxford, 1931, pp. 24-30.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 321-327.

26) "Hegel zum 100 Todestag am 14 November 1931". En Vossische Zeitung, 269 (1931).

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 357-363.

27) "Hegel et le problème de la dialectique du réel" En: Revue de métaphysique et de morale, 38 (1931), pp. 285-316.

- Republicado en alemán, con el título: "Hegel und das Problem der Realdialektik" En: Blätter für Deutsche Philosophie, 9 (1935), pp. 1-27.

- Posteriormente incluido en: Kleinere Schriften, II, pp. 325-346.

28) "Systematische Philosophie in eigener Darstellung" En: Deutsche systematische Philosophie nach ihren Gestalten, 1933, Vol. I, pp. 283-340.

- 2ª ed. Systematische Philosophie in eigener Darstellung, Junker & Dünhaupt, Berlín, 1935, pp. 60.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 1-51.

(Traducido al castellano por Bernabé Navarro: Autoexposición sistemática, Col. Clásicos del Pensamiento nº 63, Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pp. IX-82.

Existe también traducción italiana, a cargo de A. Denti y R. Cantoni, con el título: Filosofia Sistemática, Bompiani, Milán, 1943, pp. 111-223).

29) "Zum Problem der Realitätsgegebenheit" En: Philosophische Vorträge, nº 31, Veröffentlicht von der Kant-Gesellschaft. Herausgegeben von Paul Menzer und Arthur Liebert. Pan-Verlagsgesellschaft. M.B.H. Berlín, 1931, pp. 3-97.

30) Recensión a: SESEMAN, Wilhelm., Die logischen Gesetze und das Sein, Kowno, 1932. En: Kant-Studien, 38 (1933), pp. 227-232.

31) "Majorität und öffentliche Meinung" En: Natur und Geist, 1 (1933), pp. 129-132 (es un extracto de Das Problem des geistigen Seins, Cfr. nº 32).

32) Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und Geisteswissenschaften, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1933, pp. XIV-482.

- 2ª ed. ibid. 1949, pp. XVI-564.

- 3ª ed. ibid. 1962.

33) "Antrittsrede" En: Sitz. Berichten der Preussische Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Kl., 14 (1934), pp. 98-99.

34) "Sinnggebung und Sinnerfüllung" En: Blätter für Deutsche Philosophie, 8 (1934), pp. 1-38.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 245-279.

35) Zur Grundlegung der Ontologie, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1935, pp. III-322.

- 2ª ed. ibid. 1941. pp. XVI-322.

- 3ª ed. Westkultur Verlag. Meisenheim am Glan, 1948, pp. XX-322.

(Traducción al castellano de José Gaos: Ontología I. Fundamentos, FCE, México, 1986³, pp VII-382).

36) "Das Problem des Apriorismus in der platonischen Philosophie" En: Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Klasse, 15 (1935), pp. 223-260.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 48-85.

37) "Der philosophische Gedanke und seine Geschichte" En:

Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Phil-hist. Kl. 5 (1936), pp. 47.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 1-48.

(Traducción al castellano de Aníbal del Campo: El pensamiento filosófico y su historia, Claudio García y CIA editores, Montevideo, 1944.

Hay también traducción al italiano, a cargo de A. Denti y R. Cantoni: "Il pensiero filosofico e la sua storia" En: HARTMANN, N., Filosofia sistematica, Bompiani, Milán, 1943, pp. 15-109).

38) "Das Wertproblem in der Philosophie der Gegenwart" En: Actes du huitième Congrès internat. de Philos. à Prague, 1936, pp. 975-981.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 327-332.

39) "Bericht über die Kantausgabe" En: Sitz. Berichten der Preussische Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Kl. 17 (1937), pp. XXXI-XXXVII.

40) "Gedächtnisrede auf Carl Stumpf" En: Sitz. Berichten der Preussische Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Kl. 17 (1937) pp. CXVI-CXX.

41) "Der Megarische und der Aristotelische Möglichkeitsbegriff. Ein Beitrag zur Geschichte des ontologischen Modalitätsproblems" En: Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Phil-hist. Klasse. 10 (1937), pp. 17 y ss.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 85-100.

42) Recensión a: SCHWARZ, Balduin., Der Irrtum in der Philosophie. Untersuchungen über das Wesen, die Formen und die psychologische Genese des Irrtums im Bereich der Philosophie, mit einem Überblick über die Geschichte der Irrtumsproblematik in der abendländischen Philosophie. Münster i. W. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1935. En: Blätter für deutsche Philosophie, 10 (1936-1937), pp. 342-344.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 374-377.

43) "Heinrich Maiers Beitrag zum Problem der Kategorien" En: Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist-Klasse, 8 (1938), pag. 19.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 346-364.

44) Möglichkeit und Wirklichkeit, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1938, pp. III-481.

- 2ª ed.: Westkultur Verlag, Meisenheim am Glan, 1949, pp. XIX-481.

(Traducción al castellano por José Gaos: Ontología II. Posibilidad y efectividad, FCE, México, 1986², pp. VII-565).

45) "Zeitlichkeit und Substantialität" En: Blätter für deutsche Philosophie, 12 (1938-39), pp. 1-38.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 180-214.

46) "Aristoteles und das Problem des Begriffs" En: Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil-Hist. Kl. 5 (1939), pp. 32 y ss.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 100-129.

(Traducción al castellano por Bernabé Navarro: Aristóteles y el problema del concepto, Centro de Estudios Filosóficos, Cuaderno 16, UNAM, México, 1964).

47) Der Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1940, pp. XVII-610.

- 2ª ed. Westkultur Verlag, Meisenheim am Glan, 1949, pp. XX-610.

- 3ª ed. Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1964, pp. V-559.

(Traducción al castellano por José Gaos: Ontología III. La fábrica del mundo real, FCE, México, 1986², pp. VII-685).

48) "Zur philosophischen Lage der Gegenwart" En: Protestantenblatt, 74 (1941), pp. 32-33 (Se trata de un extracto de: Zur Grundlegung der Ontologie. Cfr. nº 35)

49) "Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles" En: Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil-Hist-Kl. 8 (1941), pp. 38 y ss.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 129-164.

(Traducción al castellano por Bernabé Navarro: Sobre la doctrina del eidos en Platón y Aristóteles, Centro de Estudios Filosóficos, Cuaderno 16, UNAM, México, 1964).

50) "Neue Ontologie in Deutschland (1940)" En: Felseve Arkivi (Istanbul), 1 (1946), pp. 1-50.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 51-89.

(Traducción italiana por Remo Cantoni: "Ontologia nuova in Germania" En: Studi Filosofici, 4 (1943)).

51) Recensión a: GEHLEN, Arnold., Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt, Junker und Dünhaupt, Berlín, 1940. En: Blätter für deutsche Philosophie, 15 (1941-42), pp. 159-77.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 378-393.

52) Neue Wege der Ontologie. En: Systematische Philosophie. Herausgegeben von N. Hartmann. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlín, 1942, pp. 199-311.

- 2ª ed. ibid. 1947, pp. 202-311.

- 3ª y 4ª ed., como opúsculo separado: Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1949, pp. 115.

- 5ª ed. ibid. 1968, pp. 5-115.

(Traducción al castellano por Emilio Estiú: La nueva Ontología, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1954, pp. 7-259.

Puede consultarse también la traducción inglesa, a cargo de H. Regnery: The new ways of ontology, Chicago, 1952).

53) Systematische Philosophie, Kohlhammer, Stuttgart-Berlín, 1942.

54) "Die Anfänge des Schichtungsgedankens in der alten Philosophie" En: Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil-Hist. Kl. 3 (1943), pp. 31 y ss.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 164-191.

55) "Naturphilosophie und Anthropologie" En: Blätter für deutsche Philosophie, 198 (1944), pp. 1-39.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 214-244.

56) "Die Wertdimensionen der Nikomachischen Ethik" En: Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil-Hist. Kl. 5 (1944), pp. 27 y ss.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 191-214.

57) "Max Hartmann und die Philosophie" En: Zeitschrift für Naturforschung, 1 (1946), pp. 353-357.

58) "Leibniz als Metaphysiker" En: HOCHSTETTER, E. (Hrsg.), Leibniz zu seinem 300. Geburtstag, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1946, pp. 28 y ss.

- Republicado en: Kleinere Schriften, II, pp. 252-277.

59) "Die Wahrheit ist das Ganze. N. Hartmann über 'Die Stellung des Menschen im Kosmos'" En: Allgemeine Hamburger Zeitung, 3 (1948), p. 3.

60) "Ziele und Wege der Kategorialanalyse" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 2 (1948), pp. 49-536.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 89-122.

(Traducción al castellano: "Tareas actuales del análisis categorial" En: Notas y estudios de Filosofía, 3/4 (1949), pp. 225-259).

61) Einführung in die Philosophie (Resumen del curso impartido en el semestre de verano del año 1949 en la Universidad de Göttingen). lit. 1949.

- 2ª ed. ibid. 1952, pp. 160.

- 3ª ed., a cargo de K. Auerbach: Einführung in die Philosophie (Vorlesungsnachschrift), Luise Hankel Verlag, Osnabrück, 1954, pp. 7-209.

(Traducción al castellano por José Gaos: Introducción a la Filosofía, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México, 1961, pp. 5-215).

62) "Hartmann, Nicolai" En: Philosophen Lexikon. Handwörterbuch der Philosophie nach Personen von W. Ziegenfuss. Erster Band, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1949, pp. 454-471.

63) "German Philosophy in the last ten years" (trad de J. Ladd) En: Mind, 58 (1949), pp. 413-433.

64) "Das Ethos der Persönlichkeit" En: Actas del primer Congreso nacional de Filosofía, Vol. I. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), 1949, pp. 300-308.

- Republicado en: Kleinere Schriften, I, pp. 311-318.

(Traducción al castellano: "El Ethos de la personalidad" En: Actas del primer Congreso nacional de Filosofía, Vol. I. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), 1949, pp. 309-315).

65) "Alte und neue Ontologie" En: Actas del primer Congreso Nacional de Filosofía, Vol. II, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), 1949, pp. 782-787.

- Republicado en: Kleinere Schriften, III, pp. 333-336.

(Traducción al castellano: "Vieja y nueva ontología" En: Actas del primer Congreso nacional de Filosofía, Vol. II, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), 1949, pp. 787-791)

66) Philosophie der Natur. Abriss der speziellen Kategorienlehre, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1950, pp. V-709.

(Traducción al castellano por José Gaos: Ontología IV. Filosofía de la Naturaleza. Teoría especial de las categorías. Categorías organológicas, FCE, México, 1986², pp. VII-224)

67) Teleologisches Denken, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1951, pp. 1-136.

(Traducción al castellano por José Gaos: El pensar teleológico, FCE, 1986², pp. 227-385)

68) Ästhetik, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1951, pp. 1-136.

(Traducción al castellano de Elsa Cecilia Frost: Estética, UNAM, México, 1977, pp. 5-560.)

69) Philosophische Gespräche, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1954, pp. 180. (Contiene la transcripción de dos discusiones de Hartmann con un pequeño grupo de estudiantes y antiguos alumnos: "Klugheit und Weisheit", aparecido en: HEIMSOETH, Heinz / HEISS, Robert (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 256-285; y: "Der Wahrheitsanspruch der Dichtung", pp. 42-80)

70) Kleinere Schriften. Band I: Abhandlungen zur systematischen Philosophie, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1955, pp. 1-317. (Contiene: Systematische Selbstdarstellung. Neue Ontologie in Deutschland. Ziele und Wege der Kategorialanalyse. Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie. Zeitlichkeit und Substantialität. Naturphilosophie und Anthropologie. Sinngebung und Sinnerfüllung. Vom Wesen der sittlichen Forderungen. Das Ethos der Persönlichkeit.).

71) Kleinere Schriften. Band II: Abhandlungen zur Philosophie-Geschichte, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1957, pp. 1-363. (Contiene: Die Philosophische Gedanke und seine Geschichte. Das Problem der Apriorismus in der Platonische Philosophie. Der Megarische und der Aristotelische Möglichkeitsbegriff. Aristoteles und das Problem des Begriffs. Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles. Die Anfänge

des Schichtengedankes in der alten Philosophie. Die Wertdimensionen der Nichomachischen Ethik. Aristoteles und Hegel. Leibniz als Metaphysiker. Diesseits von Idealismus und Realismus. Hegel und das Problem der Realdialektik. Heinrich Maiers Beitrag zum Problem der Kategorien).

72) Kleinere Schriften. Band III: Vom Neukantianismus zur Ontologie, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1958, pp. 1-395. (Contiene: **Abhandlungen und Schriften aus den Jahren 1910-23**: Zur Methode der Philosophiegeschichte (1909). Systematische Methode (1912). Systembildung und Idealismus (1912). Philosophische Grundfragen der Biologie (1912). Über die Erkennbarkeit des Apriorischen (1914). Logische und ontologische Wirklichkeit (1914). Die Frage der Beweisbarkeit des Kausalgesetzes (1919). Wie ist kritische Ontologie überhaupt möglich? (1923); **Beiträge zu Kongress-Vorträgen 1926-49**: Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt (1926). Kategorien der Geschichte (1931). Das Wertproblem in die Philosophie der Gegenwart (1936). Alte und neue Ontologie (1949); **Aufsätze zu Gedankentagen 1924-31**: Kant und die Philosophie unserer Tage (1924). Kants Metaphysik der Sitten und die Ethik unserer Tage (1924). Max Scheler (1928). Hegel (1931). **Anhang: Buchsprekungen**: Selbstanzeige in der Kant-Studien zu: Platons Logik des Seins (1909). Zum Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung (1913/14). Zu Wilhelm Sesemann (1933). Zu Balduin Schwarz (1936). Zu Arnold Gehlen (1941). Zur Robert Heiss (1950)).

73) Die Metaphysik der Probleme (Systematische Selbstdarstellung Anz.) Hrsg. von Werner Hartkopf und Wolfgang Pewesin. Texte für der Philosophische Unterricht. Hirschgraben-Verlag, Frankfurt a. M., 1960.

74) Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie. (Mit einer Einleitung von Josef Stallmach), Philosophische Bibliothek, 347, F. Meiner Verlag, Hamburg, 1982.

(Aparecido anteriormente en: Kleinere Schriften, I, pp. 122-180).

* * * * *

B) ESTUDIOS SOBRE ESTÉTICA Y TEORIA DEL ARTE EN N. HARTMANN

BARONE, Francesco., "Assiologia e ontologia. Etica ed estetica nel pensiero di Nicolai Hartmann" En: Atti della Accademia delle Scienze di Torino, 88 (1953/54), pp. 217-234.

BARTH, Timotheus., "Zur Ästhetik Nicolai Hartmanns" En: Wissenschaft und Weisheit, 17 (1954), pp. 137-140.

CARACCILOLO, A. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Lettere italiane, 8 (1956), pp. 105-111.

CHIESA, M. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Rivista Rosminiana di filosofia e cultura, 48 (1954), pp. 229-230.

D.B. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Allgemeen Tijdschrift voor Wijsbegeerte Psychologie, 47 (1954-55), pp. 208-209.

ENDRES, Josef. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik, Berlín, 1953" En: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 1 (1954), pp. 96-97.

FORMAGGIO, Dino., "Arte è possibilità". Estudio preliminar incluido en: HARTMANN, N., L'Estetica (Selección y traducción de escritos estéticos de N. Hartmann, a cargo de D. Formaggio), Liviana Editrice, Padua, 1969, pp. 1-30.

FORMAGGIO, Dino., Arte, Ed. Labor, Barcelona, 1976.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Rev. portug. Filos. Supl. bibl., 2 (1954), pag. 253.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik 2. Aufl." En: Revista Portuguesa de Filosofia, 24 (1962), pp. 132-33.

GARCIA MAYNEZ, Eduardo., "Objeto de conocimiento y objeto estético, según N. Hartmann" En: Cuadernos Americanos. La Revista del nuevo mundo, 14 (1949), pp. 103-105.

GIVONE, Sergio., Historia de la Estética (Trad. al castellano de Mar García Lozano), Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pp. 135-136.

H.D.G. (Rec.)., "Hartmann. N.: Ästhetik" En: Revue des Sciences philosophiques et théologiques, 41 (1957), pag. 197.

HENNEMANN, Gerhard. (Rec.)., "Hartmann. N.: Ästhetik" En: Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte, 10 (1958), pp. 284-285.

HESSEN, Johannes. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Theol. Lit. Ztg., 81 (1956), pag. 117.

KAELIN, Eugene F., "The debate over stratification within aesthetic objects [N. Hartmann and R. Ingarden]" En: Analecta

Husserliana, 30 (1990), 123-138.

KENYON, Robert Eric., An annotated translation of introduction and Part I of Nicolai Hartmann's Ästhetik, with an introduction by the translator, Tesis presentada en la Northwestern University of America, 1985.

KREIS, Friedrich., Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie, Tübingen, 1922.

KRÜGER, Joachim. (Rec.), "Hartmann.N.: Ästhetik" En: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 2 (1954), pp. 721-732.

LÖRCHER, Wolfgang., Ästhetik als Ausfaltung der Ontologie, Anton Hain Verlag, Meisenheim am Glan, 1972.

LÖW, Friedrich., "L'estetica di Nicolai Hartmann" En: Aut Aut, 23 (1954), pp. 377-388.

MARCHAN FIZ, Simón., La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo, Alianza Forma, Madrid, 1982, pp. 75, 234, 240.

MENZER, Paul. (Rec.), "Hartmann. N.: Ästhetik" En: Kant-Studien, 47 (1955-56), pp. 77-83.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido., L'esthétique contemporaine. Une enquête. Mazonati Editeur. Milán, 1960. (Traducción al castellano de A. Pirk y R. Pochtar: La estética contemporánea. Una investigación, Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, pp. 562-567)

NAMER, E. (Rec.), "Hartmann.,N.: L'estetica" En: Rev. philos. France Etrang., 95 (1970), pag. 253.

PENZO, G. (Rec.), "Hartmann. N. L'estetica" En: Stud. Patavina, 16 (1969), pp. 185-186.

RESCH, H., "Ästhetik im Reich der Werte" En: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 34 (1948), pp. 81-95.

ROIG GIRONELLA, J. (Rec.), "Hartmann. N.: Ästhetik" En: Pensamiento, 11 (1955), pp. 333-334.

SCARAMUZZA, Gabriele., "L'estetica fenomenologica" En: DUFRENNE, M. / FORMAGGIO, D., Tratatto d'estetica, Vol. I. Storia. Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1981, pp. 343-360.

SCHAPER, Eva. (Rec.), "Hartmann. N.: Ästhetik, 1953" En: Philos. Quarterly, 4 (1954), pag. 369.

SCHAPER, Eva., "The aesthetics of Hartmann and Bense" En: Review of Metaphysics, 10 (1956), pp. 289-307.

SCHILLING, Kurt. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Philos. Rundschau, 2 (1954-55), pp. 160-66.

SCHMITZ, H. (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En: Rev. Int. Philos., 10 (1956) pp. 105-112.

SYNDICUS (Rec.)., "Hartmann, N.: Ästhetik" En Scholastik, 29 (1954), pp. 440-441.

UNGER, H. P., "Lo estético en la ontología de N. Hartmann" En: Sustancia (Tucumán), nº 13.

UTITZ, E. (Rec.)., "Hartmann. N.: Ästhetik" En: Deutsche Literatur Zeitung, 76 (1955), pp. 243-248.

VAN DER KERKEN, L. (Rec.)., "Hartmann. N.: Ästhetik" En: Bijdragen Uitgegeven door de Philos. en Theolog. Faculteiten der Noorden Zuid-Nederlandese Jezuïeten, 15 (1954), pp. 449-450.

* * * * *

C) OTROS ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE N. HARTMANN

1) ESTUDIOS GENERALES (INCLUYENDO REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS DISPONIBLES)

ABBAGNANO, Nicolás., Historia de la Filosofía, Vol. III, Montaner y Simón, Barcelona, 1978, §§ 834-836, pp. 707-715.

ADAM, Ludger., "Nicolai Hartmann" En: Deutsche Allgemeine Zeitung del 20-02-1942.

AGNIAR, Esteves de., "Nicolai Hartmann" En: Estudos, 23 (1946), pp. 70-74.

ANGSTEIN, K., "Schöpferisches Philosophieren (N. Hartmann)" En: Berliner Börsen-Zeitung del 20-02-1942.

ANGSTEIN, K., "Nicolai Hartmann" En: Kölnische Zeitung del 21-02-1942.

ANONIMO., "Nicolai Hartmann" En: Teoresi, 6 (1951), pp. 275-277.

ANONIMO., "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Mod. Schoolman, 35 (1958), pag. 308.

ASTER, Ernst von., Geschichte der Philosophie, Kröners Taschenausgabe, Bd. 108, Stuttgart, 1956, pp. 95-101, 108-119.

ASTER, Ernst von., Die Philosophie der Gegenwart, Sijthoff, Leiden, 1935, pag. 264.

AA.VV., Symposium zum Gedenken an Nicolai Hartmann (1882-1950), Direktor des philosophischen Seminars der Universität Göttingen 1940-50, Göttinger Universitätsreden 68, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982.

AA.VV., "Hartmann, N." En: Enciclopedia Britannica, Vol. 11, William Benton Publisher, Chicago, 1973, pp. 136-137.

BALLAUFF, Theodor., "Marburg und seine Philosophen. Aus. d. Geis. Leben d. hessischen Landesuniversität" En: Der blinde Hesse (Beil. d. Kurhess. Landesztg.), 36 (1937), passim.

BALLAUFF, Theodor., "Marburger Philosophen" En: Hesseland, 50 (1939), pp. 81-86.

BALLAUFF, Theodor., "Bibliographie der Werke von und über Nikolai Hartmann einschliesslich der Übersetzungen" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hrsgg.), Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 286-312.

BARONE, Francesco. (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Filosofia, 7 (1956), pp. 787-788.

BARONE, Francesco., Nicolai Hartmann nella filosofia del Novecento, Edizioni di Filosofia, Torino, 1957 (incluye Bibliografía).

BARONE, Francesco., "Hartmann, N." En: Enciclopedia Filosofica, Vol. III, G. C. Sanzoni Editore, Florencia, 1967, pp. 466-74.

BARONE, Francesco., "Nicolai Hartmann" En: AA.VV., Diccionario de Filósofos, Ed. Rioduero, Madrid, pp. 558-62.

BARRETT, W. Aiken., Philosophy in the twentieth century. An antology, New York, 1962, 4 Vols.

BARRIO GUTIERREZ, José., "Hartmann, N." En: AA.VV., Enciclopedia RIALP, Vol. XI, Ed. RIALP, Madrid, 1984, pp. 582-585.

BARTH, T., "Der 13 Kongress der Vereinigung deutscher Franziskaner-Akademien" En: Wissenschaft und Weisheit, 18 (1955), pp. 51-59.

BARTH, T. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I und II" En: Franz. Stud., 39 (1957), pp. 66-69.

BARTH, T. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I und II" En: Wissenschaft und Weisheit, 20 (1957), pp. 157-158.

BAUMER, F., Main currents of western thought, Knopf, New York, 1952, pag. 699.

BAUMGARTNER, Hans Michel., "Philosophie in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich" En: BAUMGARTNER, H. / SASS, HANS-MARTIN., Philosophie in Deutschland 1945-1975. Standpunkte. Entwicklungen. Literatur, Meisenheim am Glan, 1978, pp. 5-31.

BEHRENS. H., "Nicolai Hartmann" En: Die literarische Welt. N. F. D. dt. Wort usw., 12 (1936), pag. 820.

BENSE, M., Die Philosophie, Vol. X (Entre las dos guerras, Vol. I), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951, pp. 179-181; 353 y ss.

BOCHENSKI, Innocent M^a., Europäische Philosophie der Gegenwart, Sammlung Dalp, Band 50. A. Francke, Bern, 1947 (2 umgearb. Aufl. Mchn. Lehnen, 1951), pp. 226-238.

BOCHENSKI, Innocent M^a., La filosofía actual (Trad. E. Imaz.), FCE, México, 1951² pp. 235-247.

BOGDAN, V., Istoria filosofiei moderne, Vol. III. Bucarest, 1938, pp. 465-85.

BOSCH, J. W., "De Visie van Nicolai Hartmann op het werkelijkheidsprobleem" En: Studia Catholica, 33 (1958)

(Mec.).

BRÉHIER, Émile., Histoire de la Philosophie, Vol. II. PUF, París, 1948³, pp. 1122 y 1156-57.

BRÉHIER, Émile., Histoire de la philosophie allemande. Troisième édition mise à jour pour P. Ricoeur, Bibliothèque d'histoire de la Philosophie, París, 1954.

BRELAGE, Manfred. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Kant-Studien, 50 (1958-59), pp. 395-400.

BRELAGE, Manfred. (Rec.)., "Eine Rezension über N. Hartmanns Kleinere Schriften III" En: Kant-Studien, 53 (1961-62), pp. 107-111.

BRETON, Stanislas., Philosophie et mathématique chez Proclus. Suivi de Principes philosophiques des mathématiques d'après le Commentaire de Proclus aux deux premiers livres des Eléments d'Euclide par N. Hartmann (Traduit de l'allemand par Genoviève de Peslouan), Bibliothèque des Archives de Philosophie, nouvelle Série, 9, París, 1969.

BROCK, Werner., An Introduction to contemporary German Philosophy, Univ. Press, Cambridge, 1935.

BUCH, Alois. J. (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982). Mit einer Einleitung von Josef Stallmach und einer Bibliographie der seit 1964 über Hartmann erschienenen Arbeiten, Bouvier Verlag, Bonn, 1982.

CANTONI, Remo., Che cosa ha "veramente" detto Hartmann. Col. Che cosa hanno "veramente" detto 40. Ubaldini Ed. Roma, 1972.

CARLSSON, Anni., "Abschied von Nicolai Hartmann" En: Schweizer Rundschau, 51 (1951-52), pp. 219-225.

CARLSSON, Anni., "Zur Kritik an Nicolai Hartmann (A propos des articles de H. Schönfeld und Th. Ballauff)" En: Philosophia Naturalis, 2 (1954), pp. 511-515.

CATURELLI, Alberto. (Rec.)., "Hartmann. La 'Introducción a la filosofía' de N. Hartmann" En: Sapientia, 19 (1964), pp. 282-287.

CAVALCANTI, "Nicolai Hartmann" En: Rev. Bras. Filos., 1 (1951), pp. 183-186.

CEKIC, Miodrag., "Philosophie der Philosophiegeschichte von Hegel bis Hartmann" En: Man World, 23 (1990), pp. 1-22.

CERF, Walter., "Hartmann, Nicolai" En: AA.VV., The Encyclopaedia of Philosophy, Vol. III. The Macmillan Company & The Free Press. New York, 1967, pp. 421-426.

CLAPS, M. A., Nicolai Hartmann y la Historia de la Filosofía, 1 (1948), pp. 113-122.

COLLINS, James., "The neo-Scholastic Critique of Nicolai Hartmann" En: Philosophy and Phenomenological Research, 6 (1945/46), pp. 109-132.

CROSS, F. L., "Nicolai Hartmann" En: The Church Quarterly Review, 114 (1932), pp. 276-289.

CRUZ VÉLEZ, Danilo., "La idea de una Philosophia Perennis en Nicolai Hartmann" En: Ideas y Valores, 1 (1951), pp. 19-36.

DEL-NEGRO, Walter von., Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland, Meiner Verlag, Leipzig, 1942, pp. 53-57.

DEL-NEGRO, Walter von (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 11 (1957), pp. 139-145.

DINGLER, Hugo., "Probleme des Positivismus II" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 6 (1952), pp. 235-257.

EIBL, H. (Rec.)., "Des Proklus Diadochus philosophische Anfangsgründe der Mathematik" En: Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik, 144 (1910), pp. 93-96.

ESTIU, Emilio., De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea, Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional. Facultad de Humanidad y Ciencia, La Plata, 1964.

ESTIU, Emilio., "El pensamiento de una filosofía prima en N. Hartmann" En: Filosofía y Letras, México, Vol. 5, nº 9, s.f.

FALCKENBERG, R., Geschichte der neueren Philosophie von Nikolaus von Kues bis zur Gegenwart (9ª ed. a cargo de E.V. Aster), Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1927, pp. 641-642.

FELDMANN, Joseph., Schule der Philosophie. Auslese Charakter. Abschnitte aus d. Werken d. bedeutendsten Denker aller Zeiten. Mit Unterstützg. Zahlreicher Philosophen u. Pädagogen, hrsg. u. mit e. Einführung u. Erläuterungen, vers. Paderborn, Schöningh. 1925.

FERRATER MORA, José., "Hartmann, Nicolai" En: Diccionario de Filosofía, Ed. Alianza, Madrid, 1984⁵, pp. 1431 y ss.

FISCHL, Johann., Geschichte der Philosophie. Bd. 5. Idealismus, Realismus und Existenzialismus der Gegenwart, Graz-Wien-Köln, 1954, pp. 216-234.

FLACH, Werner., "Die Geschichtlichkeit der Philosophie und der Problemcharakter des philosophischen Gegenstandes" En: Kant-Studien, 54 (1963), pp. 17-28.

FORNI, Guglielmo., Fenomenologia: Brentano, Husserl, Scheler, Hartmann, Fink, Landgrebe, Merleau-Ponty, Ricoeur, Milano, 1973.

FRAGATA. J. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften, II" En: Rev. Portug. Filos., 15 (1959), pag. 434.

FRANCK, S. L. / GUÉNON, René., "Notas sobre Nicolai Hartmann" En: Notas y estudios de Filosofía, 6 (1951).

FREYTAG LÖRINGHOFF, Bruno von., "Erinnerungen an Nicolai Hartmann" En: Jahrbuch des baltisches Deutschtums, Lüneburg, Kluge & Ströhm, 88, pp. 77-91.

GARCIA BACCA, Juan David., Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas, Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, Impr. Nacional, Caracas, 1947, 2 Vols. (Existe reedición reciente de esta obra en Ed. Anthropos, Barcelona, 1990).

GARCIA BACCA, Juan David., Hartmann o los límites de la racionalidad, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1946, pp. 33-80.

GEURSTEN, H. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I und II" En: Bijdragen, 18 (1957), pag. 102.

GEYMONAT, Ludovico., Historia del pensamiento filosófico y científico. Vol. VII (I), Ed. Ariel, Barcelona, 1984. pp. 133-136.

GILBERT, O. (Rec.)., "Des Proklus Diadochus Philosophische Anfangsgründe der Mathematik" En: Archiv für Mathematik und Physik, Serie 16 (1912), pp. 344-345.

GORNSTEJN, Tat'jana Nikolaevna., Filosofija Nikolaja Gartmana. (Kritic(eskij) analizosnovych problem ontologii), Nanka, Leningrad, 1969 (Incluye Bibliografía en las pp. 275-276).

GREGORIO, Francesco di., "Studi hartmanniani in Italia" En: Pensiero, 16 (1971), pp. 70-85.

GRUJIC, Predag., Hegel und die Sowjetphilosophie der Gegenwart, Dalp-Taschenbuch Band 393, Bern (Francke), 1969 (En la pag. 17 se cita el libro Hegel und Hartmann, del filósofo servio Branislav Petronijevic. Este libro parece no haber aparecido en Occidente).

GUÉNON, René / FRANK, S. L., Notas sobre Nicolai Hartmann. En: Notas y Estudios de Filosofía, 6 (1951).

GUGGENBERG, Alois., "Orientations métaphysiques dans l'Allemagne d'aujourd'hui" En: Revue Philosophique de Louvain, 51 (1953), pp. 541-554.

GUGGENBERG, Alois., "Hartmann, N." En: WEGER, Karl-Heinz (Hrsg.)., Religionskritik von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Autoren-Lexikon von Adorno bis Wittgenstein, Freiburg, 1979, pp. 144 y ss.

GÜNTHER, Eckhardt., Die ontologischen Grundlagen der neueren Erkenntnislehre (Tesis doctoral), Halle a. S., 1933.

GURTVITCH, Georges., Les tendances actuelles de la philosophie allemande. E. Husserl, M. Scheler, E. Lask. N. Hartmann, M. Heidegger. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, Paris, 1930, pp. 187-206 (Traducción al castellano de Francisco Almela y Vives: Las nuevas tendencias de la filosofía alemana. E. Husserl, M. Scheler, E. Lask, N. Hartmann, M. Heidegger, Aguilar Editor, Madrid, 1931. pp. 258-283).

HARTMANN, Frida / HEIMSOETH, Renate (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann und Heinz Heimsoeth im Briefwechsel, Bouvier Verlag, Herbert Grundmann, Bonn, 1978.

HARTMANN, H., Denkendes Europa. Ein Gang durch die Philosophie der Gegenwart, Batschari-Verlag, Berlín, 1936, pag. 476.

HARTMANN, Max., "Deutsche philosophisch-biologische Veröffentlichungen der Jahre 1939-1945" En: Philosophia Naturalis, I (1950), pp. 132-139.

HARTMANN, Max., "Deutsche philosophisch-biologische Veröffentlichungen vom Kriegsende bis Ende 1948" En: Philosophia Naturalis, I (1950), pp. 285-298.

H.D.G. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Rec. Sc. Philos. Théol., 41 (1957), pag. 197.

HEIDEMANN, Ingeborg., "Die Philosophie Nicolai Hartmanns im Aspekt der Probleme (Nachwort)" En: HARTMANN, Nicolai., Der Philosophische Gedanke und seine Geschichte-Zeitlichkeit und Substantialität-Sinngebung und Sinnerfüllung, Stuttgart, s.f., pp. 189-215.

HEIDEMANN, Ingeborg., "Über die Kontinuität des Denkens-Reflexionen zu Nicolai Hartmanns frühen Schriften" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 151-164.

HEIMSOETH, Heinz., "Nachruf auf Nicolai Hartmann" En: Felseve Arkivi (Istanbul) III, 9 (1952), pp. 12-25.

HEIMSOETH, Heinz / HEISS, Robert. (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk. Fünfzehn Abhandlungen mit einer Bibliographie der Werke von und über Nicolai Hartmann einschliesslich die Übersetzungen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952.

HEIMSOETH, Renate / HARTMANN, Frida (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann und Heinz Heimsoeth im Briefwechsel, Bouvier Verlag, Bonn, 1978.

HEINEMANN, F., Neue Wege der Philosophie. Geist, Leben, Existenz. Ein Einführung in d. Philos. d. Gegenwart, Quelle-Meyer, Leipzig, 1929, pp. 99-103.

HEISS, Robert., "Zur Einführung in Nicolai Hartmanns Philosophie" En: Philos. u. Schule, 3 (1930), pp. 78-84.

HEISS, Robert / HEIMSOETH, Heinz (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk. Fünfzehn Abhandlungen mit einer Bibliographie von und über Nicolai Hartmann einschliesslich die Übersetzungen., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952.

HEISS, Robert., "Nicolai Hartmann" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 15-28.

HEISS, Robert., "Nicolai Hartmann: A personal sketch" (Traslated by C. D. Schnetzinger) En: Personalist, 42 (1961), pp. 469-486.

HENNEMANN, N., "Zur Erinnerung an Nicolai Hartmann" En: Philosophische Studien, 2 (1950/51), pp. 255 y ss.

HERRIGEL, Hermann., "Nicolai Hartmann" En: Merkur, 5 (1951), pp. 787-791.

HERRIGEL, Hermann (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Philos. Lit. Anz, 9 (1956), pp. 241-248; 326-332.

HERRIGEL, Hermann., "Der philosophische Gedanke Nicolai Hartmanns" En: Kant-Studien, 51 (1959/1960), pp. 34-66.

HERZOG, Klaus., "Die Philosophie Nicolai Hartmanns" En: Deutsche Universitäts-Zeitung, 6 (1951), pp. 14-16.

HESSEN, J., Die Philosophie des 20 Jahrhunderts, Badersche Verlagsbh., Rottenburg, 1951, pp. 174-179.

HILCKMANN, A., "Aspetti della filosofia nella Germania d'oggi" En: Humanitas, 6 (1951), pp. 409-417.

HIRSCHBERGER, Johannes., Historia de la Filosofía. Vol. II: Edad Moderna. Edad Contemporánea, Ed. Herder, Barcelona, 1960, pp. 365-371.

HOPPE, E. (Rec.)., "Des Proklus Diadochus philosophische Anfansgründe der Mathematik" En: Archiv für Mathematik und Physik, 16 (1912), pp. 344-345.

HOSSFELD, P., "Die beiden naturphilosophen Albertus Magnus

(+1280) und Nicolai Hartmann (+1950) in Zeichen des Aristoteles" En: Philosophia Naturalis. Archiv für Naturphilosophie und die philosophischen Grenzgebieten der exakten Wissenschaften und Wissenschaftsgebiete, Meisenheim Verlag, Bd. 24, 87, n.3. Meisenheim/Glan, s.f.

HUANG, Sümeh., Problemgeschichte der Philosophie im Sinne Nicolai Hartmanns (Tesis doctoral), Bonn, 1977.

HÜBSCHER, Arthur., Philosophie der Gegenwart (Mit 15 Bildtafeln). Piper Verlag, München, 1949, pp. 175 y ss.

HÜBSCHER, Arthur., "Nicolai Hartmann" En: Denker unserer Zeit, Bd. I, 2ª erweit. Aufl. München, 1958, pp. 156-163.

JONES, William T., A history of western philosophy. Harcourt-Brace, New York, 1952.

JORDAN, Bruno., "Tendenzen der Gegenwartsphilosophie" En: Die Tatwelt, 7 (1931), pp. 86-91 y 132-136.

JUNG, Werner., "Hartmann, Paul Nicolai". En AA.VV., Metzler Philosophen Lexikon. Dreihundert biographisch-Werkgeschichtliche Porträts von den Vorsokratikern zu den neuen Philosophen, J. B. Metzleresche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1989, pp. 311-313.

KAHL-FURTHMANN. G., Das Problem des Nichts-Kritisch. hist. u. systemat. Untersuchungen, Jünker & Dünhaupt Verlag, Berlín, 1934.

KEBER, Einhard (Rec.), "Nicolai Hartmann. Kleinere Schriften I". En: Kant-Studien, 50 (1958-59), pp. 233-240.

KEMPSKI, V. J., "Nicolai Hartmann" En: Cahiers franc. allemands. Dt. franz. Monats-Hefte (Karlsruhe), 9 (1942), pp. 58-60.

KIERNAN, Thomas., "Hartmann, N." En: Who's who in the History of Philosophy, Philosophical Library, New York, 1965, pag. 78.

KLEIN, Joseph., "Nicolai Hartmann, gestorben 9 Oktober 1950. Rede gehalten bei der Trauerfeier in der Aula der Georg-August Universität zu Göttingen am 25 November 1950" En: Die Sammlung, 6 (1951), pp. 95-111.

KLEIN, Joseph., "Nicolai Hartmann und die Marburger Schule" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hrsgg.), Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 105-130.

KNITTERMEYER, H. (Rec.), "Systematische Philosophie in eigener Darstellung" En: Blätter für deutsche Philosophie, 18 (1944), pp. 165-186.

KOLNAI, Aurel., "The concept of hierarchy" En: Philosophy, 46 (1971), pp. 203-221.

KORTMULDER, R. J. (Rec.), "Hartmann, N., Aristoteles und das Problem des Begriffs" En: Allgemeen. Nederlands. Tijdschrift voor. Wijsbegeersteen Psychologie, 33 (1939), pp. 85-86.

KUHN, Helmut (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Philos. Rundschau, 4 (1956), pp. 125-126.

KUHN, Helmut (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Philos. Rundschau, 5 (1957), pp. 161-162.

KUHN, Helmut (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften III" En: Philos. Rundschau, 6 (1958), pag. 141.

LAMANNA, E. Paolo., Storia della Filosofia. La filosofia del Novecento, Vol. VI. Felice Le Monnier, Florencia, 1967³ pp. 337-362.

LANDGREBE, Ludwig., Philosophie der Gegenwart, Bonn, 1952.

LANDMANN, Michael., "Il concetto del problema nella filosofia di Nicolai Hartmann" En: Ricerche Filosofiche, 3 (1948), pp. 1-14. (Traducción al italiano de: LANDMANN, M., "Nicolai Hartmann" En: Problematik, Nichtwissen und Wissensverlangen im philosophischen Bewusstsein, Göttingen, 1949, pp. 326-341).

LANDMANN, Michael (Rec.), "Hartmann. Kleinere Schriften I und II" En: Stud. Philos., 17 (1957), pp. 151-154.

LANDMANN, Michael (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften III" En: Stud. Philos., 18 (1958), pp. 213-214.

LANDMANN, Michael., Pluralität und Antinomie. Kulturelle Grundlagen seeleischer Konflikte, München, 1963.

LAVADO, Pablo., "Idea de la problematidad en la filosofía de Hartmann". En: El Comercio del 6-05-1951.

LEDESMA RAMOS, Ramiro., "Esquemas de N. Hartmann" En: Escritos filosóficos, Madrid, 1941, pp. 61-77. (Aparecido también en: Revista de Occidente, Noviembre (1930), pp. 252-261).

LEHMANN, Gerhard., Die Ontologie der Gegenwart in ihren Grundgestalten, Niemeyer, Halle a. S. 1933, pag. 41.

LEHMANN, Gerhard., Die deutsche Philosophie der Gegenwart, Kröner, Stuttgart, 1944, pp. 410-426.

LEISEGANG, Hans., "Nicolai Hartmann zum Gedächtnis + 9 Oktober, 1950" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 5 (1951), pp. 276-280.

LIEBRUCKS, Bruno., "Philosophische Freundschaft. Zum Briefwechsel N. Hartmann und H. Heimsoeth" En: Kant-Studien, 73 (1982), pp. 82-86.

LITT, T., Einleitung in die Philosophie, Kleit, Stuttgart, 1949².

LOTZ, Johannes Bapt., "Nicolai Hartmann und sein Werk" En: Stimmen der Zeit, 147, Bd 76 (1950-51), pp. 222-223.

LOTZ, Johannes Bapt., "Nicolai Hartmann y su obra" En: Latinoamérica, 3 (1951), pp. 311-313.

LUGARINI, Leo (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften III. Vom Neukantianismus..." En: Pensiero, 9 (1964), pp. 167-169.

LUGARINI, Leo., "Nicolai Hartmann". En: AA.VV., Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine, ouvrage publié sous la direction de M. Sciacca. 3^e partie, Vol. I: Portraits., Mailand, París, 1964, pp. 661-696.

MALIANDI, Ricardo., "La negación de la "meditatio mortis" en la filosofía de Nicolai Hartmann". En: Revista Filosófica, 6 (1966), pp. 7-34.

MALIANDI, Ricardo., Hartmann, Colección: Enciclopedia del pensamiento esencial. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1967.

MARTINEZ GOMEZ, L., "Nicolai Hartmann" En: Pensamiento, 7 (1951), pp. 139-141.

MARTINEZ GOMEZ, Luis., "Necrología de N. Hartmann" En: Pensamiento, 25 (1951), pp. 139-141.

MATZAT, Heinz. L. (Rec.), "Nicolai Hartmann: Leibniz als Metaphysiker. 1. Lieferung des Sammelbandes. Leibniz zu seinem 300 Geburtstag. hrsg. v. E. Hochstetter, Berlín, 1946" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 3 (1948/49), pp. 279-280.

MENZER, Paul (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften I-II" En: Theol. Lit. Ztg., 82 (1957), pp. 535-537.

MEYER, Hans., Das Wesen der Philosophie und die philosophischen Probleme. Zugl. eine Einführung in die Philos. der Gegenwart. (Die Philosophie, Abt. V), Hanstein, Bonn, 1936.

MEYER, Hans., Die Weltanschauung der Gegenwart Schöningh. Paderborn-Würzburg, 1949, pp. 519-527.

MEYER, Hans., "Nicolai Hartmann" En: Hochland, 43 (1950/51), pp. 307-311.

MINGUEZ, Carlos., "El camino de la Ontología" Estudio preliminar a: HARTMANN. N., Autoexposición sistemática Col. Clásicos del pensamiento nº 63. Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pp.IX-XL.

MIRO QUESADA, Francisco., "Hartmann y Whitehead" En: Mercurio Peruano, 28 (1947), pp. 449-466.

MIRO QUESADA, Francisco., "Nicolai Hartmann" En: El Comercio del 1-01-1951.

MOCEK, Reinhard., "Nicolai Hartmann". En: AA.VV., Philosophen Lesebuch, Band 3, Diltz Verlag, Berlín, 1991, pp. 372-398.

MOHANTY, Jitendranath., Nicolai Hartmann and Alfred North Whitehead. A study in recent platonism, Foreword by Prof. H. Wein. Progressive Publishers XI, Calcutta, 1957.

MORAO, A. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften III: Vom Neukantianismus zur Ontologie" En: Rev. Portug. Filos., 21 (1965), pag. 97.

MOREIRA, S. (Rec.)., "Hartmann, N., Introducción a la Filosofía" En: Rev. portug. Filos., 21 (1965), pp. 96-97.

MUELLER, F. (Rec.)., "Des Procklus Diadochus philosophische Anfangsgründe der Mathematik" En: Monatschrift für höhere Schulen, s.n. (1913), pp. 475-476.

MULLEWIE, M. de (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Tijdschr. Philos., 17 (1955), pag. 720.

MULLEWIE, M. de (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Tijdschr. Philos., 19 (1957), pp. 321-322.

MÜNZHUBER, J., "Die Persönlichkeit des Philosophen und Sachlichkeit der Philosophie" En: Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaften, 3 (1940), pp. 50-56.

MÜNZHUBER, J., Eine Einführung in die Philosophie, Verlag Die Egge, Nürnberg, 1948. pp. 389 y ss.

NAPOLI, Giovanni di., "Nicola Hartmann e la datità dell'essere" En: La concezione dell'essere nella Filosofia contemporanea, Editrice Studium, Roma, 1953, Cap. V, pp. 151-173.

NINK, Caspar (Rec.)., "Hartmann, N., (Hrsg.): Systematische Philosophie" En: Scholastik, 20-24 (1949), pp. 96-100.

NINK, Caspar (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Scholastik, 32 (1957), pp. 123-124.

NINK, Caspar (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften III" En: Scholastik, 33 (1958), pp. 99-104.

NOACK, Hermann., Die Philosophie Westeuropas, Basel/Stuttgart, 1962, pp. 243 y ss.

OLIVIER, P. (Rec.)., "Systematische Philosophie in eigener Darstellung" En: Volk im Werden, 2 (1943), pp. 268-272.

PACI, Enzo., "La fenomenología y el mundo de la vida" En: La filosofía contemporánea (Traducción al castellano de M^a Pentinali de Varela), Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1987, Cap. VIII, pp. 181-265.

PAPE, Ingetrud (Rec.)., "Hartmann. Kleinere Schriften I-II" En: Deutsch. Lit. Ztg., 82 (1961), pp. 107-112.

PATZIG, Günther., "Nicolai Hartmanns Göttinger Zeit (1945-1950) En: AA.VV., Symposium zum Gedenken an Nicolai Hartmann (1882-1950), Direktor des Philosophischen Seminars der Universität Göttingen, 1940-1950, Göttinger Universitätsreden, 68, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, pp. 9-12.

PÉREZ-ESPEJO, S. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften (I-II)" En: Convivium, 9-10 (1960), pag. 127.

PESCADOR, Augusto., "Los planteamientos filosóficos de Nicolai Hartmann" En: Kollasuyo, 10 (1951), 3-15.

PFEIL, Hans., Grundfragen der Philosophie im Denken der Gegenwart, Schöningh, Paderborn, 1949, pp. 239 y ss.

PFIFFNER, P. I. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Riv. Rosm., 51 (1957), pp. 233-234.

PIRK, A. (Rec.)., "Hartmann, N., Autoexposición sistemática" En : Cuad. Filos., 9 (1969), pp. 135-136.

PLATZECK, E. W. (Rec.)., "Hartmann, N., Leibniz als Metaphysiker" En: Antonianum, 26 (1951), pag. 412.

PONCET, Dominique., "Hartmann, N." En: AA.VV., Dictionnaire des Philosophes (A-J), PUF, París, 1984, pag. 1148.

POPMA, K. J., "Philosophia Perennis" En: Philosophia Reformata, 20 (1955), pp. 64-86.

PORDAN, Ladislav., "Nicolai Hartmann 1882-1950" En: Revue de l'Université d'Ottawa, Section Spéciale, 23 (1953), pp. 36-56.

QUATTROCCHI, L. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Pensiero, 2 (1957), pp. 104-107.

QUATTROCCHI, L. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Pensiero 3 (1958), pp. 104-105.

QUATTROCCHI, L. (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophische Gespräche" En: Pensiero, 4 (1959), pp. 121-122.

RINTELEN, Fritz Joachim von., "Das Tragische und Heldische in der griechischen Geisteshaltung" En: Deutsches Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 20 (1942), pp. 244-264.

RINTELEN, Fritz Joachim von., "Sinn und Sinnverständnis" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 2 (1947), pp. 69-83.

RINTELEN, Fritz Joachim von., Philosophie der Endlichkeit als Spiegel der Gegenwart, Westkultur Verlag, Meisenheim/Glan, 1951.

RINTELEN, Fritz Joachim von., Grundlinien abendländischen Selbstverständnisses, Integritas ed. D. Stolze und R. Wisser, Tübingen, 1966.

ROGGE, E., Axiomatik alles möglichen Philosophieren. Das Grundsätzl. Sprechen d. Logistik d. Sprachkritik und d. Lebensmetaphysik, Westkultur Verlag, Meisenheim/Glan, 1950.

ROMERO, F., "Un filósofo de la problematicidad" En: Cruz y Raya, 1934. (Reeditado en: Filosofía contemporánea. Estudios y Notas, Ed. Losada, Buenos Aires, 1941).

ROSENFELD, Anatol H., "Nota sobre Nicolai Hartmann" En: Revista Brasileira de Filosofia, 8 (1958), pp. 464-470.

ROSSI, Mario Manlio (Rec.), "Hartmann, N., Aristoteles und das Problem des Begriffs" En: Lógos, 22 (1939), pp. 675-679.

SAFFREY, H. D. (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften II" En: Rev. Sc. Philos. Théol., 41 (1957), pp. 670-671.

SARING, H., Philosophen-Kalender, Der Neue Geist Verlag, Berlín, 1949, pag. 205.

SASSEN, F. L. R., Wijsbegeerte van onzen tijd., Standaard, Antwerpen-Nijmegen, 1944³, pag. 294; 226-30.

SAWICKI, Franz., Lebensanschauungen moderner Denker, Bd. 2. Die Philosophie der Gegenwart. Schöningh. Paderborn, 1952, pag. 408.

SCIACCA, Michele Federico., "Nicolai Hartmann y la filosofía como aporética" En: La filosofía hoy. De los orígenes románticos de la filosofía contemporánea hasta los problemas actuales (Traducción al castellano de Claudio Matons Rossi), Luis Miracle Editor, Barcelona, 1947.

SCHAAL, Eugen., Othmar Spann und Nicolai Hartmann. Eine Vergleichende Betrachtung über Grundlehren (Tesis doctoral), Stuttgart, 1963.

SCHAPER, Eva (Rec.), "Hartmann, N., Kleinere Schriften I" En: Philos. Quart., 7 (1957), pp. 287-288.

SCHAUSBERGER, Franz., Das Allgemeine bei Nicolai Hartmann (Tesis doctoral), Salzburg, 1973 (Mec.).

SCHINGNITZ, W. (Rec.)., "Das Problem des Apriorismus in der platonischen Philosophie" En: Literar. Centralbl. f. Deutschland, 86 (1935), pag. 825.

SCHINGNITZ, W. (Rec.)., "Der Philosophische Gedanke und seine Geschichte" En: Literar. Centralbl. f. Deutschland, 88 (1939), pag. 104.

SCHMIDT, Heinrich., Philosophisches Wörterbuch (11ª ed. reelaborada por Justus Streller), Kröner Taschenausgabe, Bd. 13, Kröner, Stuttgart,, 1951.

SCHNEIDER, Friedrich., Philosophie der Gegenwart, Reinhardt, München-Basel, 1953, pag. 74.

SCHÖLZEL, Arnold., "Zur Tätigkeit Nicolai Hartmanns an der berliner Universität" En: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität Berlin (Ost-), Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 33 (1984), pp. 61-65.

SCHOTTLAENDER, Rudolf (Rec.)., "Nicolai Hartmann: Der Denker und sein Werk" En: Philosophische Rundschau, 1-2 (1953-1955), pp. 167-183.

SCHULZ, Walter., Philosophie in der veränderte Welt, Pfullingen, 1984⁵.

SCHWEGLER, A., Geschichte der Philosophie im Umriss. Eine Leitfaden zur Übersicht (3ª ed. a cargo de H. Glockner) Frommann, Stuttgart, 1950, pag. 324.

SEELBACH, Adolf., Nicolai Hartmanns Kantskritik, Gruppe Philosophie, nr. 15, Pan-Verlagsges.-Bücherei, Berlín, 1933.

SIERRA MEJIA, R. (Rec.)., "Hartmann, N., Introducción a la filosofía (1962)" En: Ideas y valores, 4 (1962-63), n. 15-16, pp. 135-140.

SIRCHIA, Francesco., Nicolai Hartmann; dal neokantismo all'ontologia. La filosofia degli scritti giovanili (1909-1919), Pubblicazioni dell' Università Cattolica del S. Coure. Saggi e ricerche. S. Terza, Scienze filosofiche, 7, Milano, 1969.

SLUGA, H., "Heidegger. Suite sans fin" En: Le Messager Européen, 31 (1989), pp. 167-218.

SPECK, Josef (Hrsg.)., Philosophie der Gegenwart, Bd. 6: Bloch, Benjamin, Fromm, Hartmann, Tillich, Guardini, Göttingen, 1984.

SPIEGELBERG, Herbert., "Phenomenology in the critical ontology of Nicolai Hartmann (1882-1950)" En: The

Phenomenological movement. A historical introduction (2 Vols.), Martinus Nijhoff, The Hague, 1976, Vol. I, pp. 357-391.

STACHE, Wilfried., Philosophische Gespräche, Göttingen, 1956.

STALLMACH, Josef., "Gegenwärtiges Philosophieren" En: Deutsche Universitäts Zeitung (Göttingen), 5 (1950), pp. 3-5.

STALLMACH, Josef., "(Bericht) Nicolai Hartmann 1882-1982" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, 36 (1982), pp. 614-619.

STALLMACH, Josef., "Kopernikanische Wende in der Philosophie des 20 Jahrhunderts?" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 9-28.

STEGMÜLLER, Wolfgang., Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine historisch-kritische Einführung, Wien / Stuttgart, 1952.

STÖRIG, H. J., Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Kohlhammer, Stuttgart, 1950, pp. 499-501.

STRAUBE, Ingrid., Das Verhältnis von Allgemeinen und Individuellen bei Paul Natorp und Nicolai Hartmann, Aachen, Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, 1985.

SZILASI, W., "La philosophie allemande actuelle" En: Actas del primer congreso nacional de Filosofía, Univ. Nacional de Cuyo, Vol. I (1949), pp. 493-502.

TITTEL (Rec.), "Des Proclus Diadochus philosophische Anfangsgründe der Mathematik" En: Berliner philol. Wochenschr., 1 (1912), pag. 1630.

TRILLHAAS, Wolfgang., "Nicolai Hartmann. Rede des Göttinger Rektors bei der Beisetzung am 12. Oktober 1950" En: Deutsche Universitäts- Zeitung, 5 (1950), Heft 20, pp. 5 y ss.

TROTIGNON, Pierre., "Nicolai Hartmann" En: Histoire de la Philosophie, Vol. III. Du XIX siècle à nos jours, Publié sous la direction d'Yvon Belaval. Encyclopédie de la Pleiade, 38, París, 1974, pp. 591-596.

TROTIGNON, Pierre., "Nicolai Hartmann" En: Historia de la Filosofía Siglo XXI. Vol. 1: La filosofía en el siglo XX., Ed. Siglo XXI, Madrid, 1983, pp. 131-137.

TSCHIERPE, Rudolph., Ein Weg in die Philosophie. Einführung in das Wesen der Philosophie auf Grund ihre Geschichte in allgemeinverständl. Form. zuql. e. philos. Leseb. (2 erw. Aufl.) Hoffmann & Campe, Hamburg, 1949.

UEBERWEG, F., Grundriss der Geschichte der Philosophie. Vol. IV: Die deutsche Philosophie des XIX Jahrhunderts und der Gegenwart (Hrsg. v. T. K. Österreich), Akad. Druck und Verlagsanstalt, Graz, 1951¹³, pp. 581-582.

VÉLEZ, D. C., La idea de una philosophia perennis en Nicolai Hartmann, Ideas, Bogotá, 1951.

VRIES, J. de (Rec.), "Hartmann, N., Aristoteles und das Problem des Begriffs" En: Scholastik, 17 (1942), pp. 107-108.

VRIES, J. de (Rec.), "Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles" En: Scholastik, 18 (1943), pag. 110.

VRIES, J. de (Rec.), "Hartmann, N., Einführung in die Philosophie" En: Scholastik, 30 (1955), pag. 443.

WALKER, Marle G., "Perry and Hartmann. Antithetical or complementary?" En: The international Journal of Ethics, 49 (1938), pp. 37-61.

WEIN, Hermann., "Die neue Form philosophischer Systematik in Deutschland" En: Forschungen und Fortschritte, 18 (1942), pp. 112-115.

WEIN, Hermann., "Die deutsche Philosophie der letzten Jahre" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43 y 63-68.

WEIN, Hermann., (Rec.), "Aristoteles und das Problem des Begriffs" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann (Rec.), "Der Philosophische Gedanke und seine Geschichte" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann (Rec.), "Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann (Rec.), "Systematische Philosophie in eigener Darstellung" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 63-68.

WEIN, Hermann., "Mensch und Wissenschaften im Zeitalter der Unbestimmtheitsrelation" En: Studium-Generale, 1 (1948), pp. 215-221.

WEIN, Hermann., "Dokumentationen und Notationen zum späten Hartmann aus der Sicht von heute" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann 1882-1982, Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 306-326.

WENZEL, Aloys., "Nicolai Hartmann (in memoriam)" En: Philos. Jahrb., 61 (1951), pp. 259-260.

WERKMEISTER, William H. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I-II" En: Personalist, 39 (1958), pp. 104-105.

WERKMEISTER, William H., (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften III" En: Personalist, 41 (1960), pag. 255.

WINDELBAND, Wilhelm., Lehrbuch der Geschichte der Philosophie (Apéndice: "Die Philosophie im 20 Jahrhundert" de H. Heimsoeth), Mohr-Tübingen, 1948¹⁴, pp. 593 y ss., 603 y ss.

WIZE, K., (Rec.)., "Des Proklus Diadochus Philosophische Anfangsgründe der Mathematik" En: Vierteljahrschrift f. wiss. Philos. u. Soziologie, 1912, pag. 513.

WOLANDT, Gerd. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften Bd. I" En: Arch. Rechts-Sozialphilos., 43 (1957), pp. 596-600.

WOLANDT, Gerd. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften Bd. II" En: Arch. Rechts-Sozialphilos., 45 (1959), pp. 117-123.

WOLANDT, Gerd. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften Bd. III" En: Arch. Rechts-Sozialphilos., 45 (1959), pp. 293-299.

WOLANDT, Gerd., Idealismus und Faktizität, Berlín-New York, 1971.

WOLANDT, Gerd., "Nicolai Hartmann. Ein baltischer Philosoph" En: Letztbegründung und Tatsachenbezug, Bouvier Verlag, Bonn, 1983, pp. 131-145.

WUNDT, M. (Rec.)., "Das Proklus Diadochus philosophische Anfangsgründe der Mathematik" En: Kant-Studien, 16 (1913), pag. 457.

WYSER, P. (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften I-II" En: Freib. z. Philos. Theol., 4 (1959), pp. 59-67.

ZWOLIVISKI, Zbigniew., Byt i wartosí u Nicolaia Hartmanna, Warszawa, 1974.

* * * * *

2) ESTUDIOS SOBRE LA TEORIA DEL CONOCIMIENTO Y METODOLOGIA

AGUILAR, Fr. (Rec.)., "Hartmann, N., Rasgos fundamentales de una Metafísica del conocimiento" En: Cuadernos Filosóficos, 2 (1961), pp. 69-76.

ANONIMO (Rec.)., "Hartmann, N., Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis. 4 Aufl. Berlin, 1949" En: Philos. Jahrb., 60 (1950), pag. 94.

BALIÑAS FERNANDEZ, Carlos Amable., "Esencia y límites del conocimiento racional según N. Hartmann y Amor Ruibal" En: Revista Española de Filosofía, 22 (1963), pp. 325-334.

BANFI, Antonio., Principi di una teoria della ragione, Peravia, Torino, 1926, pp. 374-388.

BANFI, Antonio (Rec.)., "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Rivista di filosofia, 20 (1929), pp. 172-175.

BAUMANN, Peter., "Der kritische Weg in der Philosophie Nicolai Hartmanns" En: Kant-Studien, 57 (1966), pp. 296-308.

BAUMANN, Peter., "La méthode des apories dans la philosophie de Nicolai Hartmann" En: Rev. Métaph. Morale, 73 (1968), pp. 199-204.

BECK, Lewis White., "Nicolai Hartmann's Criticism of Kant's theory of knowledge" En: Philos. phenomenol. Res., 2 (1942), pp. 472-500 (Republicado en: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982. pp. 46-59).

BEELE, Helmuth., Das transzendente Problem in der Philosophie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Göttingen, 1958 (Mec.).

BEHRENS, Hans., Gegenstand und Gegenstands Bewusstsein. Ein Beitrag zum Bild-Problem in der Erkenntnis, Berlin, 1937.

BENAVENTE BARREDA, José M^a., "El conocimiento 'a priori' según N. Hartmann" En: Aporía, 21 (1966), pp. 239-250.

BENAVENTE BARREDA, José M^a., El sujeto de conocimiento en Nicolai Hartmann (extracto de la tesis doctoral del mismo título), Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1972.

BENAVENTE BARREDA, José M^a., Hartmann y el problema del conocimiento. Una introducción a la gnoseología, CSIC, Instituto Luis Vives de Filosofía, Madrid, 1973.

BERGMANN, Arthur., Zur Grundlegung des Erkenntnisproblems in der neueren Philosophie, Berlin, 1937.

BRUNNER, August., Erkenntnistheorie, Bachem, Köln, 1948.

BRÜNNING, Walther., "Das Problem des Apriorischen in der Erkenntnistheorie Nicolai Hartmanns" En: Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía, Vol. V, México, 1964, pp. 655-666.

CHACON FUERTES, Pedro., "Sistema y problema. Anotaciones a la interpretación de Nicolai Hartmann sobre Kant" En: Kant (1724-1974). Anales del Seminario de Metafísica de la Universidad Complutense, Vol. 9, Madrid, 1974, pp. 155-176.

CREEGAN, Robert F., "Hartmann's Apriorism" En: Philos. Rev., 50 (1941), pp. 528-530.

DEL-NEGRO, Walter von., "Erkennen und Sein. Zum Verhältnis von Erkenntnislehre und Ontologie" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, 15 (1961), pp. 389-415.

D. M. D. P. (Rec.), "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Tijdschrift voor Philosophie, 12 (1950), pag. 374.

ENGERT, J., Die Erschliessung des Seins. Eine Einführung in Erkenntnistheorie und Logik, Hanstein, Bonn, 1935.

FABRO, Cornelio (Rec.), "Hartmann, N., Les principes d'une métaphysique de la connaissance" En: Divus Thomas, 52 (1949), pp. 243-244.

FLACH, Werner., Die Gegenstands- und Aprioritätsproblematik bei H. Rickert, B. Bauch und Nicolai Hartmann. Systematische Untersuchungen zur Grundlegungsthematik der reinen Geltungslogik (Tesis doc.), Würzburg, 1955 (Mec.).

FRIEDEMANN, Käte., "N. Hartmanns 'Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis'" En: Philos. Jahrbuch der Görres Gesellschaft, 39 (1926), pp. 62-67.

GADAMER, Hans-Georg., "Metaphysik der Erkenntnis. Zu dem gleichnamigen Buch von Nicolai Hartmann" En: Lógos, 12 (1923-24), pp. 340-359.

GALEWICZ, Włodzimierz., "Granice racjonalności w ujęciu N. Hartmanna" En: Studia filozoficzne Warszawa, 5-6 (1983), pp. 280-287.

GERVINK, Bernhard., Die phänomenologischen Grundzüge der Erkenntnis des Allgemeinen bei Edmund Husserl und Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Köln, 1955 (Mec.).

GESEMAN, Wilhelm., "Zum Problem der Dialektik" En: Blätter für deutsche Philosophie, 9 (1935-36), pp. 28-61.

GEYSER, Joseph., "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Literarischer Handweiser, 58 (1921), pp. 407-409.

GEYSER, Joseph., Auf dem Kampffelde der Logik. Logisch-Erkenntnistheoretische Untersuchungen, Herder, Freiburg i. Br., 1926, pp. 270 y ss.

GRABES, Herbert., Der Begriff des a priori in Nicolai Hartmann Erkenntnistheorie und Metaphysik und Ontologie (Tesis doc.), Köln, 1962 (fotomecanizada).

GRAU, K. J. (Rec.), "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Preuss. Jahrbücher, 190 (1921), pag. 235.

GUGGENBERGER, Alois., "Das Weltbild Nicolai Hartmanns. Die erkenntnistheoretische Grundthese" En: Stimmen der Zeit, 136 (1939), pp. 21-32.

HERNANDEZ URBINA, Francisco., "La fenomenología de las esencias en Hartmann. Unidad de las esencias y dualidad de los excesos" En: Cultura Universitaria (Caracas), 89 (1965), pp. 199-205.

HORTEN, M., "Zur jüngsten Erkenntnistheorien. Eine kritische Betrachtung der Aufstellungen von Scheler und N. Hartmann" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres Gesellschaft, 40 (1927), pp. 241-249.

HÜLSMANN, Heinz., Die Methode der Philosophie Nicolai Hartmanns, L. Schwann Verlag, Düsseldorf, 1959.

JUNKER, Josef., Nicolai Hartmann als Erkenntnistheoretiker. Eine Darstellung und kritische Würdigung (Tesis doc.), Münster, 1953 (Mec.).

KEBER, Einhard., Die Auffassung vom Wesen der Erkenntnis bei Edmund Husserl und Nicolai Hartmann. Ein systematischer Vergleich. (Tesis doc.), Hamburg, 1952. (Mec.).

KLAUS, Georg., Die Erkenntnistheoretische Isomorphierelation (Tesis doc. Ped.), Jena, 1948 (Mec.).

KLEMMT, A. (Rec.), "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Deutsche Literaturzeitung (Nueva serie), 3 (1926), pag. 264.

KNITTERMEYER, Heinrich., "Zur Metaphysik der Erkenntnis. Zu Nicolai Hartmanns 'Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis' (2. Aufl.)" En: Kant-Studien, 30 (1925), pp. 495-514.

KOHLMEYER DE ESTRABAN, Elma (Rec.), "La metafísica del conocimiento de Nicolai Hartmann" En: Philosophia, 23 (1959), pp. 64-71.

KONRAD, Andreas., Irrationalismus und Subjektivismus. Eine immanente Kritik des Satzes des Bewusstseins in Nicolai Hartmanns Erkenntnistheorie und Metaphysik (Tesis doctoral, Jena, 1938). Abhandlungen zur begründenden Philosophie, 2, Würzburg, 1939.

Cfr. también las recensiones a este volumen de:

- WAELHENS, A. de., En: Tijdschrift voor Philosophie, 2 (1940), pp. 674-675.
- FREYTAG-LÖRINGHÖFF, B., En: Deutsche Literatur-Zeitung, 61 (1940), pp. 85-87.
- KORTMULDER, R. J., En: Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie, 34 (1941), pag. 233.
- HARTMANN, E., En: Philosoph. Jahrbuch, 54 (1941), pag. 497.

KRAUSSER, Peter., Untersuchungen über den Grundsätzlichen Anspruch der Wahrnehmung, Wahrnehmung zu sein. Beiträge zur Deskription und Ontologie der Erkenntnis. Meisenheim / Glan, 1959.

KRÜGER, Gerhard., Kants Lehre von der Sinnesafektion, Marburg, 1927.

KUHAUPT, Hermann., Das Problem der erkenntnistheoretischen Realismus in Nicolai Hartmanns Metaphysik der Erkenntnis (Tesis doc. Münster, 1938), Druck Becker, Würzburg, 1938.

- Cfr. la recensión a este volumen de: WAEHLENS, A., En: Revue Néoscholastique de Philosophie, 42 (1939), pp. 615-618.

KYNAST, R., Logik und Erkenntnistheorie der Gegenwart (Philos. Forschungsberichte, H. 5), Junker & Dünhaupt, Berlín, 1930, pp. 58 y ss.

LANDMANN, Michael., "Nicolai Hartmann and Phenomenology" En: Philosophy and Phenomenological Research, Vol. III, 4 (1942-43), pag. 422.

LANDMANN, Michael., Problematik, Nichtwissen und Wissensverlangen in philosophischen Bewusstsein, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1949, pag. 405.

LANDMANN, Michael., "Das phänomenologische Moment bei Nicolai Hartmann" En: Erkenntnis und Erlebnis. Phänomenol. Studien, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1951, pp. 286 y ss.

LEISEGANG, H., Denkformen, Berlín, 1951, Cap. VIII.

LIEBRUCKS, B., Probleme der Subjekt-Objektsrelation (Tesis doc.), Königsberg, 1934.

LINKE, Paul F., "Bild und Erkenntnis. Ein Beitrag zur Gegenstandsphänomenologie im kritischen Anschluss an Nicolai Hartmanns Lehre vom Satz des Bewusstseins" En: Philos. Anzeiger, I, 2 (1926), pp. 299-558.

LUGARINI, Leo., "Essere e conoscere in Nicolai Hartmann" En: Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano, Vol. II, 1-2 (1949), pp. 101-124.

LÜNEMANN, A., "Die Funktionssynthese" En: Kant-Studien, 35

(1930), pp. 240-251.

MARCK, S., Die Dialektik in der Philosophie der Gegenwart, Mohr, Tübingen, 1931, 2 Vols.

MARTIN, Gottfried., "Aporetik als philosophische Methode" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 249-255.

También en: Ges. Abhandlungen, Bd. 1, Kant-Studien, Ergänzungshefte, 81 (1961), pp. 195-201.

MAY, E., Am Abgrund des Relativismus, Lüttke, Berlín, 1941, pp. 297 y ss. (3ª ed., 1943, pp. 315 y ss.)

MAY, E., "Wissenschaft als Aggregat und System" En: Philosophia Naturalis, I (1950-51), pp. 299-358.

M. M. D. P. (Rec.)., "Hartmann, N., Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Tijdschr. Philos., 12 (1950), pag. 374.

MOELLER (Rec.)., "Diesseits von Idealismus und Realismus" En: Grundwissenschaft, 7 (1925), pp. 209-213.

MOHANTY, Jitendrana N., Phenomenology and Ontology, The Hague, 1970.

MOHANTY, Jitendrana N., "Nicolai Hartmann und die Phänomenologie" En: AA.VV., Symposium zum Gedenken an Nicolai Hartmann (1882-1950), Direktor des Philosophischen Seminars der Universität Göttingen 1940-1950, Göttinger Universitätsreden, 68, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982.

MÖHLIG, K. (Rec.)., "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Deutsche Literaturzeitung (Nueva serie), 3 (1926), pag. 557.

MOOG, W. (Rec.)., "Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis" En: Literar. Wochenschrift, s.n. (1925), pag. 452.

OBERRAUCH, Josef., Transzendenz und Erkenntnis bei Nicolai Hartmann. Versuch einer kritischen Analyse (Tesis doc.), Graz, 1965 (Mec.).

PAPE, Ingetrud., "Zum Wahrheitssinn der Hartmannsche Philosophie" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 252-274.

PÉREZ ARGOS, B., "Fenomenología del conocimiento" En: Pensamiento, 9 (1953), pp. 455-479.

PÉREZ LOPEZ, Manuel Francisco., "Consideraciones metodológicas sobre el acceso de N. Hartmann a lo irracional" En: Anales del Seminario de Metafísica de la Facultad de

Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, Madrid, 1967, pp. 47-81.

PÉREZ LOPEZ, Manuel Francisco., Los límites de la intelección humana, Madrid, 1968.

PICCIONE, Bruno, L. G., "Nicolai Hartmann, la razón y lo irracional" En: Cuadernos Filosóficos, 9 (1969), pp. 263-269.

RABADE, Sergio., Verdad, conocimiento, ser, Ed. Gredos, Madrid, 1965, pp. 96-99.

REDEI, Miklos., "Die Einheit der Naturwissenschaftlichen Erkenntnis in Nicolai Hartmanns Philosophie" En: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität, Jena / Tübingen, 2 (1985), pp. 85-292.

RODRIGUEZ ROSADO, Juan José., "Fenomenología y aporética del conocimiento" En: Anuario filosófico de Navarra, 2 (1969), pp. 305-331.

ROSENFELD, Anatol N., "Nicolai Hartmann e la Fenomenologia" En: Revista brasileira de Filosofia, 10 (1960), pp. 327-335.

SCHMÜCKER, Franz Georg., "Nicolai Hartmanns Erkenntnistheorie in phänomenologischer Sicht. (Antwort auf die Einwände von H. Herrigel)" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, 17 (1963), pp. 116-122.

SCHNEIDER, Friedrich., "Die Bestimmung von Kennen und Erkennen als Grundproblem der Erkenntnistheorie" En: Actes du XI Congrès International de Philosophie, Bd. II (1953), pp. 131-136.

SCHUETZINGER, Caroline E., "The gnoseological transcendence in Nicolai Hartmann's Metaphysics of cognition" (Part one) En: The Thomist. A Speculative quarterly Review of theology and philosophy, Vol. 30, nº 1 (1966), pp. 1-37.

SCHUETZINGER, Caroline E., "The gnoseological transcendence in Nicolai Hartmann's Metaphysics of cognition" (Part two) En: The Thomist. A speculative quarterly Review of theology and philosophy, Vol. 30, 2 (1966), pp. 136-196.

SCHWARZ, B., Der Irrtum in der Philosophie. Untersuchungen über das Wesen der Form und der psychologischen Genese im Bereiche der Philosophie mit einem Überblick über die Irrtumsproblematik in der abendländischen Philosophie, Aschendorff, München, 1934.

SESEMAN, W., "Zum Problem der Dialektik" En: Blätter für deutsche Philosophie, 9 (1935-36), pp. 28-61.

SIITONEN, Arto., "Problems of Aporetics [N. Hartmann]" En: Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Dissertationes Humanorum Litterarum, 50 (1989) pp. 9-194.

SPRENG, Bernard., L'irrationnel dans la philosophie de Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Freiburg, 1974.

STALLMACH, Josef., "Die Irrationalitätsthese Nicolai Hartmann. Sinn, Gründe, Fraglichkeit" En: Scholastik, 32 (1957), pp. 481-497.

STALLMACH, Josef., Estudio introductorio a: HARTMANN, N., Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie, Philosophische Bibliothek, 347, F. Meiner Verlag, Hamburg, 1982, pp. V-XXXIX.

STUY, J., "Systeem- en probleemdenken" in de theorie de kennis bij N. Hartmann. Wijsgerige bijdrage tot de bepaling van het begrip "probleemdenken" in rechtsfilosofie van Theodor Viehweg" En: Nederl. Tijdschr. Rechtsfilos. Rechtsth., 17 (1988), pp. 168-180.

TEIXEIRA DE AGUIAR, Moacir., "Reflexões sobre a metafísica de conhecimento de N. Hartmann" En: Rev. filosófica do Nordeste, 2 (1961), pp. 39-52.

VANCOURT, Raymond., "Nicolai Hartmann. Les principes d'une métaphysique de la connaissance" En: Rev. Sci. Reliq., 21 (1947), pp. 276-279.

VIDAL, Guy., "Connaissance a priori et connaissance a posteriori selon Nicolai Hartmann" En: Revue Philosophique de Louvain, 58 (1960), pp. 394-429.

VOSSENBERG, Ewald Th. van den., "Die letzten Gründe der Innerweltlichkeit in Nicolai Hartmanns Philosophie" en: Analecta Gregoriana, Bd. 130, Series Facultatis Philosophiae, Sectio B, nº 12, Roma, 1963.

VUILLEMIN, J., "La dialectique négative dans la connaissance et l'existence (Note sur l'épistémologie et la métaphysique de Nicolai Hartmann et de Jean Paul Sartre)" En: Dialéctica, 4 (1950), pp. 24-42.

WAGNER, Hans., "Apriorität und Idealität. Vom ontologischen Moment in der apriorischen Erkenntnis" En: Philosophischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 57 (1947), pp. 292-361; 431-496.

WAGNER, Hans., "Über den Begriff des Idealismus und die Stufen der theoretischen Apriorität" En: Philosophia Naturalis, 2 (1954-56), pp. 178-199.

WEIN, Hermann., Untersuchungen über das Problembewusstsein. Verlag f. Staatswiss. u. Gesch. Berlin, 1937.

WEIN, Hermann., "Die zwei Formen der Erkenntniskritik" En: Blätter für deutsche Philosophie, 14 (1940), pp. 34-54.

WEIN, Hermann., "Das Problem des Relativismus" En: Systematische Philosophie, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin, 1942,

pp. 433-559. (Reedición con el título: Das Problem des Relativismus. Philosophie im Übergang zur Anthropologie, Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1950).

WEISCHENK, K., Der Wahrnehmungsvorgang. Eine Erkenntnistheoretische Untersuchung, Reissland, Leipzig, 1931.

WINGENDORF, E., Das Dynamische in der menschlichen Erkenntnis. (Maréchal, ein neuer Lösungs-Versuch des erkenntnistheoretischen Grundproblems der Objektivität unserer Erkenntnis), Grenzfragen zwischen Theologie und Philosophie, Heft, 15/16 (Vols. I y II); Hanstein, Bonn, 1939-40.

WIRTH, Ingeborg., "Realismus und Apriorismus in Nicolai Hartmanns Erkenntnistheorie. Mit einer Bibliographie der seit 1952 über Hartmann erschienenen Arbeiten" En: Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie (Hrsg. Paul Wilpert), Bd. VIII, Berlin, 1965.

WOLANDT, Gerd., "Nicolai Hartmanns Systematik" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 290-306.

WUST, Peter., "Die Rückkehr der Philosophie zum Objekt" En: Hochland, 19 (1922), pp. 679-692.

* * * * *

3) ESTUDIOS SOBRE LA ONTOLOGIA

ALARCOS, Luis Felipe., Hartmann y la idea de la Metafísica, Lima, 1943.

ANONIMO (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Seele, 20 (1938), pag. 204.

ANONIMO (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Norsk Teologisk Tidsskrift, 4 (1938/39), pp. 126-129.

ANONIMO (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Journal of Philosophy, 36 (1939), pp. 21-23.

ANONIMO (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Neue Literatur, 40 (1939), pag. 460.

ANONIMO (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Books abroad, 13 (1939-40), pag. 321.

ANONIMO (Rec.)., "Der Aufbau der realen Welt" En: Literaturbl. d. Frankfurter Zeitung, 73 (1940), pag. 21.

ANONIMO (Rec.)., "Hartmann, N., Zur Grundlegung der Ontologie. 3 Aufl. Meisenheim, 1948" En: Philos. Jahrb., 60 (1950), pag. 94.

ANONIMO (Rec.)., "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En: Philosophic Abstracts, 13 (1951), pp. 14-15.

ANQUIN, Nimio de., "La ontologia sin ser de Nicolai Hartmann" En: Arqué, 2-3 (1952), pp. 247-267.

ARAGO MITJANS, Joaquín M^a S.J., "Presupuestos históricos de la filosofía de Nicolai Hartmann: la supremacía del ser sobre el lógos" En: Pensamiento, 53 (1958), pp. 5-28.

ARAGO MITJANS, Joaquín M^a S.J., "La estructura de nuestro entendimiento como raíz de lo irracional, y la total exclusión de Dios en la ontología de Nicolai Hartmann" En: Pensamiento, 54 (1958), pp. 159-190.

ARAGO MITJANS, Joaquín M^a S.J., Raíces de la ontología antimetafísica de Nikolai Hartmann (Extracto tesis doctoral), Facultad filosófica de la provincia tarraconense, Barcelona, 1958.

ARAGO MITJANS, Joaquín M^a S.J., "Die antimetaphysistische Seinslehre Nicolai Hartmanns" En: Philos. Jahrb. d. Görres-Gesellschaft, 67 (1958/59), pp. 204-221.

ARAGO MITJANS, Joaquín M^a S.J., "Raíces psicológico-ontológicas de la noción de ser en la filosofía de Nicolai Hartmann" En: Convivium, 4 (1959), pp. 3-19.

ARAGO MITJANS, Joaquín M^a S.J., "Puntualizaciones en torno

al realismo emocional de Nikolai Hartmann" En: Pensamiento, 17 (1961), pp. 165-198.

B., "Vom Aufbau der realen Welt. Zum 60. Geburtstag von Nicolai Hartmann" En: Mitteldeutsche Nationalzeitung del 20-02-1942, pag. 4.

BACELAR E OLIVEIRA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En: Rev. Portug. Filos., 8 (1952), pp. 223-224.

BACELAR E OLIVEIRA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Rev. Portug. Filos., 9 (1953), pag. 332.

BAKURIA, Murtaz V., N. Hartmann's Zogadi Kritikisat'vis, M. Bakuria-T'bilisi: T'bil. Univ. Gamomc'emloba, 1985. Parallelsacht, K. Kritike obscej. kategoriologii N. Gartmana.

BALTHASAR (Rec.)., "Der Aufbau der realen Welt" En: Zentralblatt f. d. ges. Neurologie und Psychiatrie, 98 (1940), pp. 561-562.

BARONE, Francesco., L'ontologia di Nicolai Hartmann, Istituto di Filosofia della Facoltà di Lettere, Turín, 1948.

Cfr. las recensiones a este volumen de:

- GARIN, E., En: Giornale critico della filos. it., s.n. (1949), pp. 255-256.

- ROSSO, C. En: Archivio di filosofia (Filos. e linguaggio), s.n.(1950), pp. 110-111.

- MANCINI, I. En: Riv. filos. neoscol. 46(1954), pp. 93-94.

BARRIO, José., "El principio de individuación en N. Hartmann y B. Russell" En: Atlántida, 9 (1964), pp. 316-324.

BARTH, Timotheus., "Das Weltbild bei Nicolai Hartmann" En: Wissenschaft und Weisheit, 16 (1953), pp. 34-47.

BARTH, Timotheus., "Realantinomien in Nicolai Hartmanns Zeitkategorie und ihre Gründe" En: Actes du XI Congrès International de Philosophie, North-Holland. Publ. Comp. Amsterdam, Vol. XIII (1953), pp. 216-222.

BARTOLASO, Giovanni., "La nuova ontologia di Nicolai Hartmann" En: La Civ. Catt., 115 (1964), pp. 486-490.

BECK, Heinrich., Möglichkeit und Notwendigkeit. Eine kritische Betrachtung der Modalitätslehre in der Ontologie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), München, 1955 (Mec.).

BECK, Heinrich., "Möglichkeit und Notwendigkeit. Eine Entfaltung der ontologischen Modalitätenlehre im Ausgang von Nicolai Hartmann" En: Pullacher. Philos. Forsch. V (VIII), Pullach, München, 1961.

BECK, Karl., "Prozess, Substanz, Determination. Eine Ergänzung der Scholastischen Kategorienlehre durch Nicolai Hartmann" En: Freib. Z. Philos. Theol., 15 (1968), pp. 443-

452.

BECK, M. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Philos. Hefte, 5 (1936), pag. 47.

BECKER, Oskar., Untersuchungen über den Modalkalkül, Westkultur Verlag. A. Hein, Meisenheim/Glan, 1952, pp. 87 y ss.

BECKER, Oskar., "Das formale System der Ontologischen Modalitäten (Betrachtungen zu N. Hartmanns Werk 'Möglichkeit und Wirklichkeit') En: Blätter für deutsche Philosophie, 4 (1942/43), pp. 387-423.

BEHRENS, H. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Berliner Tageblatt del 17-03-1936.

BETH, K. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Religionspsychologie, 9 (1936), pag. 252.

BETH, K. (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Religionspsychologie, 11 (1938), pag. 216.

BOBOC, Alexandru., Nicolai Hartmann si realismul contemporan, Ed. Stiint, Bucuresti, 1973.

BOGGIO, Secondo., "Intorno al realismo di N. Hartmann" En: Studi filosofici, 4 (1943), pp. 152-166.

BÖHM, Ernst., "Zum Problem der Ontologie" En: Die Tatwelt, 11 (1935), pp. 122-132.

BOLLNOW, O. F., (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: (Das Literar. Echo) Die Literatur, 38 (1935), pag. 144.

BOLLNOW, O. F., (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: (Das Literar. Echo) Die Literatur, 41 (1938), pag. 58.

BOLLNOW, O. F., (Rec.)., "Der Aufbau der realen Welt" En: (Das Literar. Echo). Die Literatur, 43 (1941), pag. 254.

BORTOLASO, Giovanni (Rec.)., "La nuova ontologia di Nicolai Hartmann" En: Civiltà Cattol., 115 (1964), pp. 486-490.

BREDOW, Gerda von., "Probleme und Aufgaben der Kategorialanalyse" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 85-97.

BRÉHIER, E. (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Revue Philosophique de la France et l'étranger, 120 (1935-36), pag. 299.

BRELAGE, Manfred., "Die Schichtenlehre Nicolai Hartmanns" En: Studium Generale, 9 (1956), pp. 297-306.

BRETON, Stanislas., "La théorie de la modalité dans

l'ontologie de Nikolai Hartmann" En: Rassegna di scienze filosofiche, 1 (1948), nº 2-3, pp. 20-49 y nº 4, pp. 30-60.

BRIGHTMAN, E. S. (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Die Tatwelt, 15 (1939), pp. 111-112.

BRÜEL, Eduard., "Der Begriff der Kausalität in Nicolai Hartmanns 'Philosophie der Natur'" En: Medizinische Monatschrift, 8 (1954), pp. 480-484.

BRUNNER, August (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Scholastik, 12 (1937), pp. 106-107.

BRUNNER, August., Der Stufenbau der Welt. Ontologische Untersuchung über Person, Leben, Stoff, Kempten; Kösel-Verlag, München, 1950, pag. 579 y ss.

BULK, Werner., Das Problem des idealen An-Sich-Seins bei Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Monographien zur Philosophischen Forschung, Bd. 63, Münster, 1967.

CADWALLADER, Eva / HEISENBERG, Paul D., "Platonism-proper vs. Property-Platonism: on Moore and Hartmann" En: Ideal.Stud., 5 (1975), pp. 90-95.

CANTONI, Remo., Introduzione all'ontologia critica, Guide Editori, Napoli, 1972.

CARDOLETTI, P. (Rec.)., "Hartmann, N., La fondazione dell'ontologia" En: Scuola Cattol., 93 (1965), pp. 93-94.

CARLSSON, Anni (Rec.)., "Hartmann, N., Der Aufbau der realen Welt" En: Theoria, 7 (1941), pp. 161-163.

COLLINS, James (Rec.)., "Hartmann, N., The new ways of Ontology" En: Thought, 29 (1954), pp. 289-90.

CONRAD-MARTIUS, H., "Bemerkungen über Metaphysik und ihre methodische Stellung" En: Philosoph. Hefte, 3 (1932), pp. 101-124.

CORRADINI, Antonella., "La struttura logica delle modalità nel pensiero di N. Hartmann" En: Rivista di filosofia neoscolastica, 77 (1985), pp. 118-44.

CUÉLLAR PÉREZ, Hortensia., La metafísica intramundana de Nicolai Hartmann: presupuestos gnoseológicos y ontológicos (Tes. Doc.), UNA, 1980-81.

CUÉLLAR PÉREZ, Hortensia., "La ontología anti-metafísica de Nicolai Hartmann" En: Tópicos, 1 (1991), pp. 159-173.

CHRISTIAN, Kurt., Die Modalanalyse Nicolai Hartmann's (Tesis doc.), Wien, 1953 (Mec.).

DAHLBERG, Wolfgang., Sein und Zeit bei Nicolai Hartmann

(Tesis doc.), AVIVA Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

DIDIER, Viktor., Nicolai Hartmanns Ontologie und seine Auffassung von der Stellung des Menschen in der Welt: Analyse und Kritik einer objektiv-idealistischen Gesellschaftsauffassung der Gegenwart (Gesell-Wiss.Diss), Berlin, 1977.

DINGLER, Hugo (Rec.)., "Nicolai Hartmann. Der Aufbau der realen Welt" En: Zeitschrift für die gesamte Naturwissenschaft, 7 (1941), pp. 115-117.

DOPP, J. (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Revue néoscholastique de philos., 35 (1936-37), pp. 129-131.

EISENHUTH, H. E. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Theologisches Literaturblatt, 62 (1937), pp. 109-110.

EISENHUTH, H. E. (Rec.)., "Glaube und Sein. Kritische Auseinandersetzung mit Nicolai Hartmanns Ontologie" En: Zeitschrift für Theologie und Kirche (Nueva serie), 18 (1937), pp. 56-75.

ENDRES, Joseph., "Der Schichtengedanke bei N. Hartmann" En: Divus Thomas. Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie, 25 (1947), pp. 84-96.

ENGERT, J. (Rec.)., "1. Hartmann. Nicolai. Neue Wege der Ontologie. 2. Auf.; 2. Bollnow, Otto Fr. Existenzphilosophie, 2, Aufl. Beide W. Stuttgart (1947)" En: Philos. Jahrb., 59 (1949), pp. 369-371.

ESTALL, H. M. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Philos. Review, 45 (1936), pp. 509-511.

ESTIU, Emilio., Introducción a la Ontología de Nicolai Hartmann, Ed. Sudamericana, s.l, 1954.

FABRO, Cornelio (Rec.)., "Hartmann, N., Der Aufbau der realen Welt" En: Riv. di Filos. neoscol., 34 (1942), pp. 379-380.

FEIGEL, F. K. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Zeitschrift f. d. evang. Religionsunterricht, 47 (1936), pag. 253.

FEUERSTEIN, Reinhard., Die Modallehre Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Köln, 1957, pp. 67-72.

FLEISCHER, Helmuth., Nicolai Hartmanns Ontologie des idealen Seins (Tesis doc.), Erlangen, 1954 (Mec.).

FORSCHÉ, Joachim B., Zur Philosophie Nicolai Hartmanns. Die Problematik von Kategorialer Schichtung und Realdetermination, Monographien zur philosophischen Forschung, Bd. 41, Meisenheim

an Glan, 1965.

FORSCHER, Joachim B., Die Ontologie Nicolai Hartmanns. Eine marxistisch-leninistische Kritik der objektiv-idealistischen Spekulation in der spätbürgerlichen Philosophie (Tesis doc.), Halle-Wittenberg, 1971 (Mec.).

FREY, Caspar Toni, Grundlage der Ontologie Nicolai Hartmanns. Eine kritische Untersuchung, Tübingen, 1955.

FRIES, C. (Rec.)., Archiv für der Geschichte der Philosophie, 24 (1913), pp. 134-135.

FRITZ, Heinz-Josef., Modalanalytische Ergebnisse Nicolai Hartmanns in ihrer Bedeutung für die moderne Psychologie (Tesis doc.), Berlin, 1954 (Mec.).

GALEWICZ, Wlozimierz., "Nicolai Hartmanns analiza modalna by tu realnego" En: Studia filosoficzne (Warszawa), 4 (1983), pp. 157-172.

GAMP, Rainer., Die interkategoriale Relation und die dialektische Methode in der Philosophie Nicolai Hartmanns (Tesis doc., Bonn, 1971), Kant-Studien (Ergänzungsheft, 106), Bonn, 1973.

GEBSATTEL, U. (Rec.)., "Der Aufbau der realen Welt" En: Der Nervenarzt, 14 (1941), pp. 271-272.

GEIGER, L. B. (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Revue des sciences philos. et théol., 22 (1933-34), pag. 661.

GEIGER, L. B. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Revue des Sciences philos. et théol., 26 (1936-37), pp. 545-48.

GEORGOULIS, K., "Nicolai Hartmann ὁ γεμελωτής τῆς οὐνυχρονῆς οντολογίας" En: Nēa Ettia, 24 (1950), pp. 513-515; 573-577; 727-731.

GESEMANN, Wilhelm., "Die logischen Gesetze und das Sein" En: Eranos (Kaunas), 2 (1932).

GETZENY, Heinrich., "Vom Wesen zum Sein. Der Weg der deutschen Philosophie der Gegenwart" En: Hochland, 34 (1936), pp. 46-62.

GEYSER, Joseph., "Zur Grundlegung der Ontologie: Ausführungen zu dem jüngsten Büche von Nicolai Hartmann" En: Philosophisches Jahrbuch des Görres-Gesellschaft, 49 (1936), Heft 1/2, pp. 1-29; 3 Heft, pp. 289-338; Heft 4, pp. 425-465; 50 (1937), 1 Heft, pp. 9-67.

GEYSER, Joseph., "Ein Blick auf die Problematik von Sein und Werden" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 53 (1940), pp. 273-291.

GÖLZ, Walter., Der Weg zur Ontologie bei Nicolai Hartmann und Günther Jacoby (Tesis doc.), Tübingen, 1958 (Mec.).

GREBE, Wilhelm., Der natürliche Realismus. Eine Untersuchung zum Thema: Philosophie und Leben. En: Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie, 5 (1939), pp. 169-208.

GREDT, J., "Die Selbstverständlichkeit des Grundsatzes von der Begrenzung der Wirklichkeit durch die von ihr sachlich verschiedene Möglichkeit" En: Divus Thomas, 18 (1940), pp. 84-88.

GREGORIO, Francisco di., "Gli atti emozionali trascendenti nell'ontologia di N. Hartmann" En: Pensiero, 12 (1967), pp. 331-348.

GROTE, Albert., "Möglichkeit, Ding und Dasein" En: Philosophia Naturalis, 3 (1954-56), pp. 151-170.

GUGGENBERG, Alois., "Ontologie oder Theologie als Abschluss wissenschaft? Zum Weltbild Nicolai Hartmann" En: Stimmen der Zeit, 136 (1938/39), pp. 79-80.

GUGGENBERGER, Alois., "Zwei Wege zum Realismus. Ein Vergleich zwischen Nicolai Hartmanns 'Erkenntnisponderanz' und J. Maréchal's 'Erkenntnisdynamismus'" En: Revue Néoscholastique de Philosophie, 41 (1938), pp. 46-79.

GÜNTHER, Joachim (Rec.), "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Europäische Revue, 17 (1941), pp. 701.

GÜNTHER, Joachim (Rec.), "Der Aufbau der realen Welt" En: Europäische Revue, 17 (1941), pag. 701.

GÜNTHER, Joachim (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Europäische Revue, 17 (1941), pag. 701.

GÜNTHER, Joachim., "Die Wirklichkeit der Welt (zu Nicolai Hartmann)" En: Europäische Revue, 17 (1941), pp. 701-704.

GUTIÉRREZ PASCUAL, V., Introducción a la ontología categorial (Estudio crítico sobre el pensamiento de N. Hartmann), Palencia, 1975.

HAAG, Karl Heinz, Kritik der neueren Ontologie, Stuttgart, 1960.

HAGEMANN, Brünhilde., "Die Einheit des konkreten Seienden bei Nicolai Hartmann" En: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 11 (1964), pp. 3-68.

HAMMER-KRAFT, Elisabeth., Freiheit und Dependenz im Schichtenlehre Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Zürich, 1971.

HARRIES, Karsten., "The gnoseo-ontological circle and the end of Ontology" En: Rev. Meta., 17 (1964), pp. 577-585.

HARTMANN, E. (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 46 (1933), pag. 231.

HAWIGHORST, G., Der Möglichkeitsbegriff in der kritischen Ontologie N. Hartmanns (Tesis. Rom. Pontif. Univ. Greg.), Gogeissl. Passan, 1942.

Cfr. la recensión a este volumen por LOTZ, J. B. en: Scholastik, 19 (1944), pag. 117.

HEIDEMANN, Ingeborg., "Zum System der Kategorien bei Kant und Nicolai Hartmann" En: BÜCHER, Alexius J. et. al. (Hrsgg.)., Bewusstsein, Gerhard Funke, Bonn, 1975, pp. 28-47.

HEIMSOETH, Heinz., "Metaphysik der Neuzeit" En: Handbuch der Philosophie, München, 1929, I. sec., pp. 214 y ss.

HEIMSOETH, Heinz., "Zur Ontologie der Realitätsschichten in der französischen Philosophie" En: Blätter für deutsche Philosophie, 13 (1939), pp. 251-276.

HEIMSOETH, Heinz., "Zur Geschichte der Kategorienlehre" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 144-172.

HEINEMANN, F. H. (Rec.)., "Hartmann, N., Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Philosophy, 14 (1939), pp. 348-349.

HEISENBERG, Paul D. / CADWALLADER, Eva. H., Platonism-proper vs. Property-platonism: on Moore and Hartmann En: Ideal. Stud., 5 (1975), pp. 90-95.

HENNEMANN, Gerhard., "Möglichkeit und Wirklichkeit bei Nicolai Hartmann" En: Zeitschrift für deutschen Geisteswissenschaften, 2 (1939), pp. 256-267.

HENNEMANN, Gerhard., "Der Aufbau der realen Welt" En: Rhein-Westfäl.-Zeitung del 27-10-1940.

HENNEMANN, Gerhard., "Der Aufbau der realen Welt (Hartmann)" En: Zeitschrift für deutschen Geisteswissenschaften, 4 (1941), pp. 120-135.

HENNEMANN, Gerhard., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Kölnische Zeitung del 10-4-1943.

HENNEMANN, Gerhard., "Welt und Mensch in der Sicht Nicolai Hartmanns" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 4 (1949/50), pp. 269-278.

HENNEMANN, Gerhard., "Die philosophische Problematik des physikalischen Wirklichkeitsbegriffes" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 15 (1961), pp. 415-443.

HERRIGEL, Hermann., "Der Ansatz der Ontologie" En:

Zeitschrift für philosophische Forschung, 8 (1954), pp. 267-292.

HERRIGEL, Hermann., "Was heisst Ontologie bei Nicolai Hartmann? Erwiderung auf Fr. G. Schmücker 'Die ontologische konstitution der Vorstellung'" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, 17 (1963), pp. 111-116.

HESSEN, Johannes., "Das Problem des Möglichen. Nicolai Hartmanns Modallehre in kritischer Beleuchtung" En: Im Ringen um eine Zeitnahe Philosophie, Nürnberg, 1959, pp. 46-71. (También publicado en: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 53 (1940), pp. 145-166).

HÖFERT, Hans J., "Nicolai Hartmanns Ontologie und die Naturphilosophie" En: Philosophia Naturalis, 1 (1950), pp. 36-55.

HÖFERT, Hans J., "Kategorialanalyse und physikalische Grundlagenforschung" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 186-207.

HOLZAMER, Karl., "Der Schichten-Gedanke in der Scholastisch-philosophischen Spekulation" En: Studium Generale, 6 (1956), pp. 296 y ss.

HORN, H. (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Geistige Arbeit, 7 (1940), pag. 8.

HOSSFELD, Paul., "Die Voraussetzungen zu Nikolai Hartmanns Begriff der Realmöglichkeit" En: Philosophisches Jahrbuch, 67 (1958/59), pp. 205-221.

HOSSFELD, Paul., "Realallgemeinheit, ideale Wesenallgemeinheit und Kategoriale Allgemeinheit bei N. Hartmann" En: Philosophia Naturalis, 8 (1964), pp. 153-163.

JACOBY, Günther., "Neue Ontologie" En: Geistige Arbeit, 2 (1935), pp. 3-5.

JACOBY, Günther (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Deutsche Literaturzeitung, 59 (1938), pp. 1771-1777.

JACOBY, Günther (Rec.), "Der Aufbau der realen Welt" En: Deutsche Literaturzeitung, 62 (1941), pp. 673-680.

JACOBY, Günther., "Subjektfreie Objektivität" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, 9 (1955), pp. 219-228.

JANCKE, R., "Die Zeit" En: Philosophia Naturalis, 3 (1956), pp. 262-271.

JANCKE, R., Ursprung und Arten des realen Seins, Bern, 1963.

JAN DER BRUGH, E. (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Nieuw. Theol. Tijdschrift, 22 (1933-34), pp. 87.

JORDAN, B. (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Die Tatwelt, 9 (1934), pag. 155.

KAMINSKI, Jack (Rec.)., "Nicolai Hartmann. The New ways of Ontology" En: Philos. phenomenol. Res., 14 (1953-54), pp. 430-431.

KHAN, Mohammed Ibsanullah., Darstellung und Würdigung des Realismus Syed Zaful Hasana (Mit einem Exkurs über Nicolai Hartmann) (Tesis doc.), Bonn, 1939, pp. 83 y ss.

KANTHACK, Katharina., Nicolai Hartmann und das Ende der Ontologie, Berlín, 1962.

KAROWSKI, W., "Die Ontologie Nicolai Hartmanns und das religiöse Sein" En: Theol. Literatur. Zeitung, 66 (1941), pp. 2-7.

KASTIL, A., "Ontologischer und gnoseologischer Wahrheitsbegriff" En: Zur Philosophie der Gegenwart (Vorträge und Reden), Veröffentlichung der Brentano-Gesellschaft, Praga, 1934, pp. 23-34.

KELLER, Wilhelm (Rec.)., "Nicolai Hartmann 'Möglichkeit und Wirklichkeit' und 'Aufbau der realen Welt'" En: Schweizerische Hochschulzeitung, 16 (1942-43), pp. 210-213.

KLEIN, Ignaz., Das Sein und das Seiende. Das Grundproblem der Ontologie Nicolai Hartmanns und Martin Heideggers (Tesis doc.), Köln, 1949.

KLÖSTERS, Joseph., Die "kritische Ontologie" Nicolai Hartmann und ihre Bedeutung für das Erkenntnisproblem (Tesis, München, 1927), Fulda, 1928.

KLÖSTERS, Joseph., "Nicolai Hartmann kritische Ontologie" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 42 (1928), pp. 405-431 ; 42 (1929), pp. 25-41.

KOCKELMANS, A., "Over de aard en de zijuswijze der ideeële ruimte volgens Nicolai Hartmann" En: Tijdschrift voor Philosophie, 18 (1956), pp. 163-221 (Summary: N. Hartmann views of the nature and the mode of being of the ideal or geometrical space, pp. 221-222.)

KOEPGEN, Georg., Die neue kritische Ontologie und das scholastische Denken. Ein metaphys. Theolog. Umriss der Tragweite des religiösen Erkennens (Tesis doc.) Kirchheim, Mainz, 1928.

KOHLMEYER DE ESTRABON, Elma (Rec.)., "Hartmann, N., La nueva Ontología" En: Rev. Instituto de filosofía, 1 (1957),

pp. 69-71.

KÖNIG, Josep., "Über einen neuen ontologischen Beweis des Satzes von der Notwendigkeit alles Geschehens" En: Archiv für Philosophie, 2 (1948), pp. 5-43.

KORTMULDER, R. J., (Rec.), "Hartmann, N., Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte Psychologie, 32 (1938), pp. 179-186.

KORTMULDER, R. J., "Nicolai Hartmann's ontologie in haar laatste Phase" En: Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte Psychologie, 34 (1940), pp. 225-240.

KORTMULDER, R. J. (Rec.), "Hartmann, N., Der Aufbau der realen Welt" En: Annalen van Genootschap voor Wetenschappelijke Philosophie, 11 (1941), pag. 65.

KRAFT, Julius (Rec.), "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En: The Philos. Review, 60 (1950), pp. 129-131.

KRAUS, Karl Heinz., Der Ursprung des Seins in der 'kritischen Ontologie' Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), München, 1957 (Mec.).

KRINGS, Hermann., "Die Wandlung des Realismus in der Philosophie der Gegenwart" En: Philosophisches Jahrbuch, 70 (1962), pp. 1-16.

KUHN, Helmut., "Nicolai Hartmann's Ontology" En: Philos. Quarterly, 1 (1950/51), pp. 289-318.

KÜHNE, Andreas., Der Realitätsbegriff, entwickelt im Anschluss an die Ontologie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Mainz, 1952 (Mec.).

KURT, Christian., Die Modalanalyse Nicolai Hartmanns, Wien, 1953.

LADD, John (Rec.), "Hartmann., New Ways of ontology" En: The Journal of Philosophy, 51 (1954), pp. 108-112.

LEHMANN, G., "Das Problem der Realitätsgegebenheit. Bericht über den Vortrag N. Hartmanns in der Generalversammlung der Kantgesellschaft vom 28 bis 29 Mai 1931" En: Blätter für Deutsche Philosophie, 4 (1931/32), pp. 424-443.

LEHMANN, G. (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Berliner Tageblatt del 11-09-1938.

LEHMANN, G., "Stufen der Wirklichkeit" En: Das Reich, 7 (1941).

LEIVESTAD, Trygve (Rec.), "Hartmann, N., Zur Grundlegung der Ontologie" En: Norsk Teologisk Tidsskrift 8 (1937), pp. 126-139.

L. E. L. (Rec.)., "Neue Wege der Ontologie" En: The Journal of Philosophy, 47 (1950), pp. 417-419.

LICHTER, Werner., Die Kategorialanalyse der kausaldetermination. Eine kritische Untersuchung zur Ontologie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 28, Bonn, 1964.

LIEBRUCKS, B., "Zur Dialektik des Einen und Seienden in Platons 'Parmenides'" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 2 (1948), pp. 244-258.

LIEBRUCKS, B., Platons Entwicklung zur Dialektik. Untersuchungen zum Problem des Eleatismus, Klostermann, Frankfurt a. M., 1949, pp. 255 y ss.

LITT, Theodor., Denken und Sein, Hirzel, Stuttgart, 1948, pp. 266 y ss.

LOEMKER, Leroy, E. (Rec.)., "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En J. Philos., 47 (1950), pp. 417-419.

LOSSKY, N. (Rec.)., "Hartmann, N., New Ways of Ontology" En: The Personalist, 35 (1954), pp. 162-163.

LOTZ, Johannes Bapt. (Rec.)., "Der Aufbau der realen Welt" En: Scholastik, 16 (1941), pp. 397-401.

LOTZ, Johannes Bapt., "Ontologie und Metaphysik" En: Scholastik, 18 (1943), pp. 1-30.

LOTZ, Johannes Bapt. (Rec.)., "Hartmann, N., Zur Grundlegung der Ontologie" En: Scholastik, 25 (1950), pg. 442.

LOTZ, Johannes Bapt. (Rec.)., "Hartmann, N., La fondazione dell'ontologia" En: Gregorianum, 46 (1965), pag. 451.

LOTZ, Johannes Bapt., "Zwei Wege der Ontologie-Nicolai Hartmann und Martin Heidegger" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn. 1982, pp. 208-223.

LUKACS, Georg., "Nicolai Hartmanns Vorstoss zu einer echten Ontologie" En: Ontologie des Gesellschaftlichen Seins, Darmstadt und Neuwied, 1984.

MACEDO DE STEFFENS, D. C. (Rec.)., "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En: Epistème, 2 (1954), pp. 60-62.

MARTIN, Gottfried., "Aufbau der Ontologie. Zu Nicolai Hartmann neuem Werk 'Der Aufbau der realen Welt'" En: Blätter für deutsche Philosophie, 15 (1941/1942).

MASTE, Ernst. (Rec.)., "Neue Wege der Ontologie" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 2 (1947), pp. 187-190.

MATHIEU, V., "L'equivoco dell'incompossibilità e il problema del virtuale" En: Atti della Accademia delle scienze di Torino. Classe di scienze morali storiche e filosofiche, 2 (1949-50), pp. 206-229 (esp. 208-214.)

MENZER, Paul. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtsch. im Dt. Reich, 60 (1936), pp. 219-221.

MEZGER, E. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Krit. Viertelj. Scr. für Gesetzgebung und Rechtswiss., 28 (1939), pp. 225-231.

MEYER, Gerbert., "Modalanalyse und Determinationsproblem. Zur Kritik Nicolai Hartmanns an der Aristotelischen 'Physis'" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, Beiheft 14, Meisenheim / Glan, 1962.

MEYER, Hans., "Zur Ontologie der Gegenwart" En: Philos. Jahrb., 65 (1957), pp. 251-293.

MILLAN PUELLES, Antonio., El problema del ente ideal. Un examen a través de Husserl y Hartmann, CSIC, Instituto Luis Vives de Filosofía, Madrid, 1947.

MILLAN PUELLES, Antonio., "Lugar fenomenológico del ser ideal" En: Revista de Filosofía del Instituto Luis Vives de Filosofía (CSIC), 22 (1947), pp. 47-436.

MILLER, H., (Rec.)., "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Philos. Review, 42 (1933), pag. 93.

MILLER, H., (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: The philos. Review, 48 (1939), pp. 428-429.

MOHANTY, Jitendranath., An Inquiry into the problem of ideal being in the philosophies of Nicolai Hartmann and A. N. Whitehead (Tesis doc.), Göttingen, 1954 (Mec.).

MOHANTY, Jitendranath., "Remarks on Nicolai Hartmann's Doctrine" En: Kant-Studien, 54 (1963), pp. 181-188.

MOLITOR, Arnulf., "Bemerkungen zum Realismusproblem bei Nicolai Hartmann" En: Zeitschrift für Philosophische Forschung, 15 (1961), pp. 591-611.

MOKRE, Hans., "Gegenstandstheoretisches zum Begriff des Irrealen bei Nicolai Hartman" En: Phil. Anzeiger, 4 (1929-30), pp. 169-180.

MÜLLER, Aloys., "Anzeige: Nicolai Hartmann-Zur Grundlegung der Ontologie" En: Blätter für deutsche Philosophie, 11 (1937), pp. 219-225.

MÜNZHUBER, Joseph., "Ding oder Gegenstand?" En: Lógos, 21 (1932), pp. 150-183.

MÜNZHUBER, Joseph., "Die Kategorienlehre Nicolai Hartmanns. Ein Wendepunkt in der Geschichte der Naturphilosophie" En: Zeitschrift für Kulturphilosophie, 9 (1943), pp. 187-216.

MÜNZHUBER, Joseph., "Der Problemgeschichtliche Ort der Ontologie Nicolai Hartmanns" En: Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie, 4 (1938), pp. 138-168.

MÜNZHUBER, Joseph., "Nicolai Hartmanns Ontologie und die philosophische Systematik. Gedanken über 'Möglichkeit und Wirklichkeit'" En: Blätter für deutsche Philosophie, 13 (1971), pp. 173-184.

MUÑOZ, Alonso., (Rec.)., "Hartmann, N., Ontologia" En: Crisis, 3 (1956), pp. 269-270.

NACHTSHEIM, Stephan., "Ideenlehre und kritische Ontologie. Bemerkungen zum platonischen in der Philosophie Nicolai Hartmanns" En: Prima Philosophia, Junghaus Verlag, Cuxhaven, Bd. 2-3 (1989), pp. 391-411.

NADLER, Kate., "L'ontologia di N. Hartmann" En: Studi filosofici, 4 (1943), pp. 125-151.

NINK, Caspar (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Scholastik, 14 (1939), pp. 415-418.

NINK, Caspar (Rec.)., "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En: Scholastik, 25 (1950), pp. 406-408.

NOSBÜSCH, Johannes., Das Problem des idealen Seins. Eine Untersuchung im Anschluss an Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Mainz, s.f. (Mec.).

NOSBÜSCH, Johannes., "Nicolai Hartmanns Lehre von idealen Sein" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982., pp. 238-252.

OBERER, Hariolf., "Über die Einheit der 'kategorialen Gesetze'. Zur Kategorienlehre Nicolai Hartmanns" En: Kant-Studien, 57 (1966), pp. 286-295.

OLIVER, W. D. (Rec.)., "Hartmann, N., New Ways of Ontology" En: The Philos. Review, 63 (1954), pp. 274-276.

PACI, Enzo., "Hartmann e la tradizione metafisica" En: Aut Aut, s.n. (1957), pp. 486-491.

PAPE, Ingetrud., "Zur Problemgeschichte der Modalität des Werdens. Gegenüberstellung des aristotelischen und des hartmannschen Möglichkeitsbegriffs" En: Kant-Studien, 48 (1956-57), pp. 342-343.

PAPE, Ingetrud., "Wirklichkeit-dem Begriff und der Sache nach" En: AA.VV., Symposium zum Gedenken an Nicolai Hartmann (1882-1950). Direktor des Philosophischen Seminars der

Universität Göttingen 1940-1950, Göttinger Universitätsreden, 68, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, pp. 24-39.

PEJOVIC, Danilo., Realni Svijet, temelji ontologije Nicolaia Hartmanna (El mundo real; los fundamentos de la ontologia en Hartmann), Beograd, 1960.

PENATI, Giancarlo., "Alienazione e verità: Husserl, Hartmann, Heidegger e l'ontologia come liberazione" En: Studi filosofici (Brescia), 7, 1972.

PERGER, Anton., Das Modalproblem (unter besonderer Berücksichtigung Nicolai Hartmanns) (Tesis doc.), Wien, 1958 (Mec.).

PESCHKE, R., Das Problem der Wirklichkeitserfüllten Geltung bei Bruno Bauch, Nicolai Hartmann und Hermann Schwarz (Tesis doc.), Greifswald, 1930, pp.78 y ss.

PETRUZZELLIS, N., "Possibilità ed effettualità secondo N. Hartmann" En: Meditazioni Critiche, LSE, Napoli, 1959.

PICHLER, Hans., "Die Wiedergeburt der Ontologie" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hersgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 131-143.

PONCELET, A. (Rec.)., "Hartmann, N., Neue Wege der Ontologie" En: Bijdragen vitgegeven door de filosofen Theolog. Faculteiten der Noorden zuid-Nederlandse Jezuiten, 12 (1951), pag. 296.

PRESAS, M. A., (Rec.)., "Hartmann, N., Ontologia IV" En: Rev. Filos. (La Plata), s.n. (1962), pp. 144-145.

PRZYWARA, E. (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Stimmen der Zeit, 135 (1938), pag. 58.

PRZYWARA, E. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Stimmen der Zeit, 138 (1940-41), pp. 270-276.

PRZYWARA, E. (Rec.)., "Der Aufbau der realen Welt" En: Stimmen der Zeit, 138 (1940-41), pp. 272-276.

READER (Rec.)., "Platos Logik des Seins" En: Berliner philol. Wochenschr., s.n. (1913), pp. 1409-1418.

RAEYMACKER, L. de., Philosophie de l'être. Essai de synthèse métaphisique, Louvain, 1947², pp. 173-176.

RAMIREZ, B. Rubén Darío., "Fundamentos para una concepción del ser en Nicolai Hartmann" En: Franciscanum, 12 (1970), pp. 43-97.

RAPP, F., "Dialectical Materialism versus N. Hartmann's Ontology" En: Stud. Sov. Thought, 5 (1965), pp. 68-72.

REININGER, R., Metaphysik der Wirklichkeit, Vol. II, Baumüller, Wien, 1947-48².

RIEFSTAHL, H., Sein und Existenz. Ein Beitrag zur philosophische Lage in Deutschland (Neue Erkenntnisse und Bekenntnisse, H. 3), Herbig, Berlin, 1947, pp. 48 y ss.

RINTELEN, Fritz-Joachim von., Diskussionsbeitrag im N. Hartmanns. Zum Problem der Realitätsgegebenheit, Berlin, 1931, pp. 70-72.

RIU, Federico., Ontología del siglo XX (Husserl, Hartmann, Heidegger y Sartre), Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1966.

RODRIGUEZ SANZ, Hilario., "Motivos ontológicos en la filosofía de Nicolai Hartmann" En: Escorial. Revista de Culturas y Letras, 7 (1941), pp. 253-275.

ROIG GIRONELLA, J., "Reseña del libro de A. Millán Puelles 'El problema del ente ideal. Un examen a través de Husserl y Hartmann'" En: Pensamiento, 27 (1951), pp. 367-369.

ROSSI, Mario Manlio (Rec.), "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Rivista de Psicologia, 31 (1936-37), pag. 147.

ROSSI, Mario Manlio (Rec.), "Hartmann, N., Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Lógos (Napoli/Roma), 21 (1938), pp. 640-643.

RÜFNER, Vinzenz., "Zur Methode der ontologischen Forschung" En: Sinn und Sein, Wissen, Tübingen, 1960, pp. 209-229.

RÜSCHE, F. (Rec.), "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Theologie und Glaube, 28 (1936), pag. 788.

RÜSCHE, F. (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Theologie und Glaube, 31 (1939), pp. 467-468.

SAENGER, G., Das Realitätsproblem, Weiss. Affoltern a. A. Basel, 1949.

SAMUEL, Otto., A foundation of Ontology. A critical Analysis of Nicolai Hartmann. Philosophical Library, New York, 1953.

SANGE (Rec.), "Platos Logik des Seins" En: Literar. Centralbl. f. Deutschland, s.n. (1911), pp. 1437-1439.

SCHADEL, Erwin., "Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit als triadisch-transzendentaler Seinsdynamismus. Eine spekulative Weiterführung der physisch-kategorialen Modalanalyse Nicolai Hartmanns" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 274-290.

SCHILLING, Kurt., "Bemerkungen zu Nicolai Hartmanns

Ontologie" En: Archiv für Rechts-und Sozialphilosophie, 39 (1951), pp. 533-555.

SCHINGNITZ, W. (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Literar. Centralbl. für Deutschland, 89 (1938), pag. 536.

SCHMÜKER, Franz Georg., "Die ontologische konstitution der Vorstellung" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 15 (1961), pp. 39-62.

SCHNEIDER, Wolfgang., Das Problem der 'Realitätsgegebenheit' im 'logischen Idealismus' der Marburger Schule (Hartmann und die Marburger Schule) (Tesis doc.), Köln, 1954. (Mec.).

SCHÖNDORFER, Ulrich., "Der philosophische Realismus unserer Zeit" En: Philosoph. Jahrb. der Görres-Gesellschaft, 68 (1960), pp. 337-342.

SCHUMACHER, L. S. (Rec.), "Hartmann., N. New Ways of Ontology" En: The new Scholasticism, 28 (1954), pp. 489-491.

SELKE, Albert., Schichtung und Entwicklung. Eine kategorialanalytische Untersuchung zur Schichtenlehre Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Mainz, 1971.

SEMEESE, G. (Rec.), "Hartmann., N. Neue Wege der Ontologie" En: Revue philos. de Louvain, 49 (1951), pag. 266.

SESEMAN, N., "Die logische Gesetze und das Sein" En: Eranos (Kaunas), 2 (1932).

SIRCHIA, F., "L'istanza ontologica e la 'nuova ontologia' in Nicolai Hartmann" En: Rivista di Filosofia neo-scolastica, 4 (1957), pp. 220-239.

SIRCHIA, F., "N. Hartmann e la fondazione dell'ontologia. In margine ad una recente traduzione" En: Rivista di Filosofia neoscolastica, 58 (1966), pp. 501-506.

SMITH, John E., "Hartmann's new ontology" En: Review of Metaphysics, 7 (1954), pp. 583-601.

SÖHNGEN, Gottlieb., "Die Nachbegründung der Metaphysik und die Gotteserkenntnis" En: Probleme der Gotteserkenntnis, Münster, 1928, pp. 1-55 (en particular, pp. 26-32).

SÖHNGEN, Gottlieb., "Sein und Gegenstand. Das Scholastische Axiom ens et verum convertuntur als Fundament metaphysischer und theologischer Spekulation" En: Veröffentlichungen des Kath. Instituts f. Philosophie, II, 4, Münster, 1930.

SOTOV, A. F., "Nicolai Hartmann et son 'ontologie critique'" En: Voprossi Filozofii, s.n. (1957), pp. 117-124.

STALLMACH, Josef., Dynamis und Energeia. Untersuchungen am

Werk des Aristoteles zur Problem-Geschichte von Möglichkeit und Wirklichkeit, Meisenheim am Glan, 1959 (esp. cap. 5, b y c).

STALLMACH, Josef., "Ansichsein. Untersuchung zum Verhältnis von Sein und Erkennen im Anschluss an Nicolai Hartmann" En: Salzb. Jahrb. Philosophie, 23/24 (1978/79), pp. 39-60.

STALLMACH, Josef., Ansichsein und Seinverstehen, Bonn, 1987, pp. 5-44.

STRÖCKER, Elisabeth., Zahl und Raum. Wissenschaftstheoretische Studien über zwei fundamentale Kategorien der Mathematischen Naturwissenschaft, mit besonderer Berücksichtigung der Ontologie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Bonn, 1953.

TANAKA, Sachiko., "N. Hartmanns Ontologie" En: Bigaku. The Japanese Journal of Aesthetics, Tokyo, 29 (1978), pp. 27-40.

TAUBES, Jacob., "The developement of the ontological Question in recent german Philosophy" En: Rev. Meta, 6 (1953), pp. 651-664.

THYSSEN, Johannes., "Zur Neubegründung des Realismus in Auseinandersetzung mit Husserl" En: Zeitschrift für philos. Forschung, 7 (1953), pp. 145-171.

TIMP, P. M., "Metaphysica rediviva" En: Tijdschr. voor Philos. 2 (1940), pp. 631-638.

TOLLENAERE, M. de (Rec.), "Hartmann. N. Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Bijdragen uitgegeven door de filosofen Theolog. Faculteiten der Noorden N. Zuid-Nederlandsee. Nederl. Jezuiten, 13 (1952), pp. 84-85.

TRAUB, F., "Zur Frage: Theologie und Ontologie" En: Zeitschrift für systematische Theologie, 15 (1938), pp. 3-12.

TYMIENIECKA, Anna-Teresa., Essence et existence. Étude à propos de la philosophie de Roman Ingarden et Nicolai Hartmann, Philosophie de l'esprit. Aubier Montagne, París, 1957.

URBANAVICIUS, J., Essentia und Existentia bei Duns Scotus und der Begriff der Seinsmomente in der Ontologie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Bonn, 1949 (Mec.).

URDANOZ, Teófilo., "Hartmann y el retorno a la metafísica" En: Historia de la filosofía, Vol VI. Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo, Ed. Católica, BAC, Madrid, 1978, pp. 455-494.

VANCOURT, R., "Nicolai Hartmann et le renouveau métaphysique (1-2)" en: Revue Thomiste, 3 (1954), pp. 584-607.

VANCOURT, R., "Nicolai Hartmann et le renouveau métaphysique (3)" En: Revue Thomiste, 1 (1955), pp. 138-158.

VANNI-ROVIGHI, S., "L'ontologia di Nicolai Hartmann" En: Rivista di filos. neoscolastica, 31 (1939), pp. 174-192.

VASQUEZ, J. A., Ensayos metafísicos, Cuadernos de filosofía, 7, Instituto de Filosofía de Tucumán, 1951, pp. 101 y ss.

VEROSTA, St. E. (Rec.), "Das Problem der Realitätsgegebenheit" En: Zeitschrift für öffentl. Recht, 12 (1932), pp. 480 y ss.

VRIES, J. de., Denken und Sein, Herder, Freiburg i. B., 1937 (Traducción al castellano: Pensar y ser, Razón y Fe, Madrid, 1953, pp. 160-164).

WAGNER, Hans., "Die Schichtentheoreme bei Platon, Aristoteles und Plotin" En: Studium Generale, 9 (1956), pp. 283-291.

WAHL, Jean., La structure du monde réel d'après Nicolai Hartmann (Les Cours de la Sorbonne), Tournier et Gustans, París, 1953 (Mec.).

WAHL, Jean., La théorie des catégories fondamentales dans Nicolai Hartmann (Les Cours de la Sorbonne), Tournier et Gustans, París, 1954.

WECHSSLER, E., "N. Hartmanns kritische Ontologie als Grundwissenschaft und ihre Bedeutung für die Geistesgeschichte" En: German-romanische Monatschrift, 28 (1940), pp. 1-24.

WEIN, Hermann. (Rec.), "Der Aufbau der realen Welt" En: Geistige Arbeit, 7 (1940), nr. 5.

WEIN, Hermann., "Gedanken zur Wiedererweckung einer philosophischen Seinswissenschaft durch Nicolai Hartmann". En: Geistige Arbeit, 9 (1942), Nr. 5.

WEIN, Hermann. (Rec.), "Der Aufbau der realen Welt" En: Forschungen und Fortschritten, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann. (Rec.), "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann. (Rec.), "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann. (Rec.), "Zeitlichkeit und Substantialität" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann. (Rec.), "Der megarische und der aristotelische Möglichkeitsbegriff" En: Forschungen und

Fortschritte, 20 (1944), pp. 36-43.

WEIN, Hermann. (Rec.)., "Heinrich Maiers Beitrag zum Problem der Kategorien" En: Forschungen und Fortschritte, 20 (1944), pp. 63-68.

WEIN, Hermann., "Philosophie als Kategorialanalyse" En: Studium Generale, 4 (1951), pp. 115-118.

WEIN, Hermann., "Nicolai Hartmanns Kategorialanalyse und die Idee einer Strukturlogik" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 173-185.

WEIN, Hermann., "Der Streit um die Ordnung und Einheit der Realwelt. Für und wider Nicolai Hartmann" En: Philosophia Naturalis, 5 (1958/59), pp. 174-120.

WEINHANDL, Kurt., "Zum Problem der Realtranszendenz in der modernen Ontologie" En: Philos. Anzeiger, 1 (1925-26), pp. 267-298.

WEINSCHENK, K., Das Wirklichkeitsproblem der Erkenntnistheorie und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen, Reisland, Leipzig, 1936.

WENKE, H. (Rec.)., "Zur Grundlegung der Ontologie" En: Deutsche Literaturzeitung, 58 (1937), pp. 1610-1618.

WERKMEISTER, William H. (Rec.)., "Möglichkeit und Wirklichkeit" En: The Internat. Journal of Ethic, 49 (1938), pp. 98-100.

WERKMEISTER, William H., "Kant, N. Hartmann and the fact of being" En: Anal. Husserl, 1981 (11), pp. 69-97.

WERKMEISTER, Willian H., Nicolai Hartmann's New Ontology, Tallasee, Florida, St. Univ. Pr. 1990.

WILMSEN, Arnold., "Ende der alte Ontologie?" En: Scholastik, 28 (1953), pp. 361-381.

WOLANDT, Gerd., "Hartmanns Weg zur Ontologie" En: Kant-Studien, 54 (1963), pp. 304-316.

WOLANDT, Gerd., "Nicolai Hartmanns philosophischer Realismus" En: Beiträge Ostdeutscher zur abendländischer Philosophie, Studien zum Deutschtum im Osten, Bd. 16, Köln / Wien, 1982.

WOLANDT, Gerd., "N. Hartmann: Ontologie als Grundlehre" En: Grundprobleme der grossen Philosophen. Philosophie der Gegenwart VI, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1984, pp. 113-156.

ZEMAN, J., "O Kategorii, ha niz by vá zapomináno" En: Ceska

Mysl., 39 (1946), pp. 114-121.

ZOCHER, Rudolf., Die philosophische Grundlehre. Eine Studie zur kritik der Ontologie, Beiträge zur Philosophie und ihre Geschichte, 6, Mohr, Tübingen, 1939.

ZOCHER, Rudolf., Tatwelt und Erfahrungswissen. Eine Voruntersuchung zur Philosophie der Wirklichkeit und der empirischen Wissenschaften, Monographien zur philosophische Forschung, Bd. 2, Gryphius Verlag, Reutlingen, 1948, pp. 98 y ss.

* * * * *

4) ESTUDIOS SOBRE FILOSOFIA DE LA NATURALEZA

AENGENEYNDT, H. (Rec.)., "Philosophie der Natur" En: Philosophischen Studien, 2 (1950), pp. 226-231.

ANGERSBACH (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Naturwissenschaftliche Wochenschrift, 29 (1914), pag. 203.

BALLAUFF, Theodor., "Über das Problem der autonomen Entwicklung im organischen Seinsbereich" En: Blätter für deutsche Philosophie, 14 (1940), pp. 55-80.

BALLAUFF, Theodor., "Die Gegenwärtige Lage der Problematik des organischen Seins" En: Blätter für deutsche Philosophie, 17 (1943), pp. 380-398.

BALLAUFF, Theodor., Das Problem des Lebendigen. Eine Übersicht über den Stand der Forschung, Athenäum Verlag, Bonn, 1949, pp. 185 y ss.

BALLAUFF, Theodor., "Nicolai Hartmanns Philosophie der Natur. Zu ihren Voraussetzungen und Grenzen. Ein Vortrag." En: Philosophia Naturalis, 21 (1952/53), pp. 117-130.

BARONE, Francesco., "L'ontologia di Nicolai Hartmann e la filosofia della Natura" En: Atti della Accademia delle Scienze de Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 85 (1950-51), pp. 69-110.

- Cfr. también la recensión de CECCATO, S. en: Methodos, 4 (1952), pp. 320-323.

BAUMANN, Willibald X., Das Problem der Finalität im organischen bei Nicolai Hartmann (Tesis doc. München, 1955), Monographien zur philosophischen Forschung, 16, Meisenheim am Glan, 1955.

BAUMANN, Peter., Das Problem der organischen Zweckmässigkeit, Bouvier Verlag, Bonn, 1965.

BECHER, E., (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Philos. und philog. Kritik, 150 (1913), pp. 215-216.

BETH, E. W., "Nicolai Hartmanns Naturphilosophie" En: Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychol., 43 (1951), pp. 255-258.

BLOCH, W. (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Archiv für systematische Philosophie, 19 (1913), pp. 541.

BRAUN, O. (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Literar. Centrabl. für Deutschland, 1912, pp. 116.

BRÜEL, Eduard., "Über die kosmologischen Kategorien (Gefüge und Gleichgewicht) in Nicolai Hartmanns 'Philosophie der Natur'" En: Medizinische Monatschrift, 9 (1955), pp. 178-180.

BRÜEL, Eduard., "Über die organologischen Kategorien und den prinzipiellen Gegensatz der Kategorienlehre Nicolai Hartmann zu aller Systemphilosophie" En: Medizinische Monatschrift, 9 (1955), pp. 468-547.

BRÜEL, Eduard., "Die Kategorien von Raum und Zeit und die Relativitätstheorie in Nicolai Hartmanns 'Philosophie der Natur'" En: Medizinische Monatschrift, 10 (1956), pp. 394-397.

BÜCHEL, W. / HAAS, A (Rec.)., "Eine Rezension über N. Hartmanns 'Philosophie der Natur'" En: Scholastik, 27 (1952), pp. 417-421.

BURKAMP, W., Naturphilosophie der Gegenwart, Philos. Forschungsberichte, 2, Junker & Dünhaupt, Berlin, 1930, pp. 55 y ss.

CECCATO, Silvio (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur" En: Methodos, 6 (1954), pp. 254-255.

DECKERS, H. (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur" En: Rev. Int. Méta. Sociol. Economie, 11-12 (1951), pp. 49-54.

ENDRES, Josef., "Die Teleologie im Vitalgeschehen" En: Divus Thomas, 30 (1952), pp. 439-461.

FEYERABEND, P. K., "Professor Hartmann's Philosophie of Nature, Berlin, 1950" En: Ratio, 1 (1963), pp. 91-106.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur" En: Rev. Portug. Filosofia, 24 (1968), pp. 132-133.

GRÜNTAL, E., "Nikolai Hartmanns Stellung zum psychophysischen Problem und daraus zu ziehende Folgerungen für die empirische Forschung" En: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie, 131 (1956), pp. 3-15.

G. S. (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur. Berlin, 1950" En: Philosophisches Jahrbuch, 60 (1950), pp. 499-500.

HARTMANN, Max., "Das Mechanismus-Vitalismus-Problem vom Standpunkt der kritischen Ontologie N. Hartmanns" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 3 (1948), pp. 36-49.

HARTMANN, Max., Die philosophischen Grundlagen der Naturwissenschaft, Erkenntnistheorie und Methodologie, Fischer Verlag, Jena, 1948.

HARTMANN, Max., Atomphysik, Biologie und Religion (Der Deutschen-Spiegel, 21), Dt. Verlagsanstalt, Stuttgart, 1949, pp. 42 y ss.

HARTMANN, Max., "Die Philosophie der Natur Nicolai Hartmanns" En: Naturwissenschaft, 38 (1951), pp. 468-472.

HARTMANN, Max., "Die Philosophie des Organischen im Werke von Nicolai Hartmann" En: HEIMSOETH. H. / HEISS. R., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 226-248.

HEINTEL, Erich (Rec.), "Eine Rezension über N. Hartmanns 'Philosophie der Natur'" En: Wien. Zeitschrift. Philos. Psychol. Päd., 6 (1958), pp. 232-234.

HENNEMANN, G., "Ontologie des Lebendigen" En: Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaften, 5 (1942), pp. 63-70.

HESSEN, Johannes (Rec.), "Hartmann, N., Philosophie der Natur" En: Theolog. Literatur Zeitung, 76 (1951), pp. 565-566.

HOSSFELD, Paul., "Nicolai Hartmanns Kategorie des Naturprozesses" En: Philosophia Naturalis, 6 (1960/61), pp. 377-390.

HOSSFELD, Paul., "Die Kategorie der Deszendenz bei N. Hartmann" En: Philosophia Naturalis, 10 (1967/68), pp. 333-342.

HOSSFELD, Paul., "Atom und Molekül innerhalb der Seinslehren von N. Hartmann und A. N. Whitehead" En: Philosophia Naturalis, 12 (1970), pp. 345-356.

HOYER, Ulrich., "Über Nicolai Hartmanns Kategorialanalyse der Quanten Theorie" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 164-170.

KIJOWSKI, Ryszard., "Nicolai Hartmanns Theorie und Methodologie der Naturphilosophie" En: Stud. Philos. Christ., 7 (1971), pp. 69-95.

KIJOWSKI, Ryszard., "Nicolai Hartmanns Versuch einer nicht-finalen Interpretation des Biokosmos unter Berufung auf die Eigentümlichkeit des Organischen" En: Stud. Philos. Christ., 12 (1976), pp. 75-108.

KÖRSCHGEN, Hans., Über die Raumlehre Nicolai Hartmanns und ihre Beziehung zur modernen Mathematik und Physik (Tesis doc.), Köln, 1959.

KOSSELD, P., "Die Kategorie der Deszendenz bei N. Hartmann" En: Philosophia Naturalis, 10 (1967-68), pp. 333-342.

KRAUSIER, Peter., "Die drei fundamentalen Strukturkategorien bei Charles S. Peirce" En: Philosophia Naturalis, 3 (1960), pp. 9-14.

KRISS-RETTENBERG, Ruth., "Natürliche Weltanschauung" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 67 (1959),

pp. 56-103.

KROPP, Gerhard (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur. Abriss der speziellen Kategorienlehre, Berlin, 1950" En: Philos. Literatur Anzeiger, 3 (1951), pp. 3-9, 55-62 y 124-129.

KROPP, G., "Die Aufgaben der Naturphilosophie" En: Philos. Studien, 2 (1951), pp. 368-384.

KROPP, G., Naturphilosophie als Kategorialanalyse. Zum Gedenken an Nicolai Hartmann, Bronnen Verlag, Schlehdorf am Kochelsee, 1951, pp. 24 y ss.

LANDOLT, E. (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur" En: Teoresi, 10 (1955), pp. 162-166.

MAY, Eduard (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Zoolog. Zentralbl., 4 (1913), pag. 34.

MAY, Eduard (Rec.)., "Die Philosophie in ihrem Verhältnis zur Naturwissenschaft" En: Forschungen und Fortschritte, 18 (1942), pp. 306-308.

MAY, Eduard., Kleiner Grundriss der Naturphilosophie, Westkultur Verlag, Meisenheim am Glan, 1949, pp. 105 y ss.

MAY, Eduard., "Naturwissenschaft-Religion-Weltanschauung. Clausthraler Gespräch" En: Philosophia Naturalis, 1 (1950), pp. 140-150.

MAY, Eduard., "Die Stellung Nicolai Hartmanns in der neueren Naturphilosophie" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 208-225.

MAYER, Emmanuel., "Die organische Zweckmässigkeit im Blickfeld der Teleologie bei Nicolai Hartmann" En: Wissenschaft und Weisheit, 21 (1958), pp. 30-50, 117-133.

MAYER, Emmanuel., "Die Selbständigkeit des Organischen bei Nicolai Hartmann" En: Wissenschaft und Weisheit, 22 (1959), pp. 204-214.

MINGUEZ, Carlos., "Crítica de N. Hartmann a la teoría de la relatividad" En: Estudios de Metafísica, 1 (1970-71), pp. 161-170.

MINGUEZ, Carlos., "N. Hartmann: Filosofía de la Naturaleza y esquema categorial" En: Estudios de Metafísica, Vol. 2, Cátedra de Metafísica de la Universidad de Valencia, Curso 1971-72, pp. 153-172.

M'INTRYE, I. L. (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Review of theology and Philos., 8 (1912), pp. 231-233.

PETRY, Günther., "Ist der 'Äther' als kosmologischer Grundkategorie haltbar? Zur Korrektur des Begriffs der physischen Substanz" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 67 (1959), pp. 365-388.

POHL, Heinrich (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur, Berlín, 1950" En: Zeitschrift für Kathol. Theologie, 74 (1952), pp. 92-95.

PRZYWARA, Erich (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur" En: Et. philos., 15 (1960), pp. 541.

SABOIA DE MEDE, R., "¿Qué es la fuerza? Diálogo entre el alemán Nicolai Hartmann y el francés Maurice Blondel" En: Revista Javeriana, 14 (1940), pp. 281-286.

SIEVERT, G. (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Dt. Med. Presse, 17 (1913), pag. 74.

STERNBERG (Rec.)., "Philosophische Grundfragen der Biologie" En: Dt. med. Presse, 17 (1913), pag. 74.

STRAUSZ UND TORNEY, Lothar von., (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie der Natur. Berlín, 1950" En: Universitas (Tübingen), 6 (1951), pp. 346-347.

VANNI-ROVIGHI, Sofia., "La 'filosofia de la natura' di Nicolai Hartmann" En: Riv. Filos. neoscol, 43 (1951), pp. 157-161.

VOGT, E., "Besitzt die heutige Naturwissenschaft ein geschlossenes Weltbild?" En: Stud. gen. 3 (1950), pp. 639-650.

WAHL, Jean., Les aspects qualitatifs du réel. La philosophie de la Nature de Nicolai Hartmann. Les Cours de la Sorbonne, París, 1955.

WEIN, Hermann., "Wiedergeburt der Kosmologie" En: Geistige Arbeit, 7 (1940), pag. 5.

WEIN, Hermann., "Heutiges Verhältnis und Missverhältnis von Philosophie und Naturwissenschaft" En: Philosophia Naturalis, 1 (1950), pp. 56-75; 189-222.

WEIN, Hermann., Zugang zur philosophischen Kosmologie. Überlegungen zum philosophischen Thema der Ordnung nach kantischer Sicht, Oldenburg/München, 1954.

5) ESTUDIOS SOBRE EL PROBLEMA DEL SER ESPIRITUAL

ADAMS, A. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Anales de la Universidad de Chile, 3 (1933), pag. 113.

AENGENEYDT, Hans (Rec.)., "N. Hartmann: Das Problem des geistigen Seins" En: Philosophische Studien, 1 (1949), pp. 470-472.

ANONIMO (Rec.)., "Hartmann, N., Das Problem des geistigen Seins. 2 Aufl. Berlín, 1949" En: Philos. Jahrbuch, 60 (1950), pag. 94.

ANONIMO (Rec.)., "Hartmann, N., Kleinere Schriften III" En: Mod. Schoolmen, 36 (1959), pp. 221-222.

ANONIMO (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Akad. Monatsblätter, 46/47 (1934), pag. 263.

ANONIMO (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Zeitschrift für Sozialforschung, 2 (1933), pag. 110.

ANONIMO (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Neue Zürcher Zeitung del 2-11-1932.

BECKER, Silvia Katharina., Der objektive Geist und das Individuum, unter besonderer Berücksichtigung der Geschichtlich-Politischen Existenz: Eine Auseinandersetzung mit Nicolai Hartmann, Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, Aachen, 1986.

BETH, K. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Religionspsychologie (Jetzt: Zeitschrift für...), 6 (1933), pag. 38.

BIXIO, A. (Rec.)., "Hartmann. N. Il Problema dell'essere spirituale" En: Riv. Int. Filos. Dir., 49 (1972), pp. 421-423.

BLUMENTHAL, W. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Berliner Tageblatt del 12-12-1933.

BOLLNOW, Otto Friedrich. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: (Das literarische Echo) Die Literatur, 36 (1933-34), pp. 241.

BOLLNOW, Otto Friedrich., "Lebendige Vergangenheit. Zum Begriff des objektivierten Geistes bei Nicolai Hartmann" En: BUCH, Alois (Hersg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 70-85.

BRETON, Stanislas., "Le problème de l'être spirituel (Nicolai Hartmann)" En: Giornale di Metafisica, 8 (1953), pp. 397-438.

BRETON, Stanislas., L'être spirituel. Recherches sur la philosophie de Nicolai Hartmann, Emmanuel Vitte, París/Lyon,

1962.

BRUNNER, A. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Scholastik, 9 (1934), pp. 273-274.

BURCKHARDT, G. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Kölnische Zeitung del 19-03-1933.

CANTONI, Remo., "Il problema dello spirito nella filosofia di Nicolai Hartmann" En: Studi filosofici, 4 (1943), pp. 167-215 (Republicado en: Mito e Storia, Mondadori, Milano, 1953).

CARCURO, Vito., "Le aporie dell'essere spirituale in N. Hartmann" En: Sapienza, 26 (1973), pp. 217-231.

DELGADO, Honorio., "Nicolai Hartmann e o reino do spiritu" En: Revista filosofica, 6 (1956), pp. 213-233 (Republicado con el título: Nicolai Hartmann y el reino del espíritu, Lima, 1956).

D. M. D. P. (Rec.)., "Hartmann, N., Das Problem des geistigen Seins" En: Tijdschrift voor Philosophie, 12 (1950), pag. 374.

FABRO, Cornelio., "Nicolai Hartmann y la Fenomenologia del 'ser espiritual'" En: Historia de la Filosofia, Vol. 2., Ed. Rialp, Madrid, 1965, pp. 444-454.

FEIGEL, F. K. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Zeitschrift f. d. evang. Religionsunterricht, 44 (1933), pag. 237.

FLACH, Werner., "Zur Kritik des Nicolai Hartmannschen Geistbegriffes" En: Philos. Jahrbuch, 78 (1971), pp. 66-81.

FOERSTER, G. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Deutsche Allgemeine Zeitung del 1-02-1933.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Das Problem des geistigen Seins. 3. Aufl." En: Revista portuguesa de Filosofia, 24 (1968), pp. 132-133.

FREYER, Hans., Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie (Reprogr. Nachdruck der 3 Aufl. 1934), Darmstadt, 1966.

GEHLEN, Arnold. (Rec.)., "Nicolai Hartmann. Das Problem des geistigen Seins" En: Blätter für deutsche Philosophie, 7 (1933/34), pp. 430-434.

GEIGER, L. B. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Revue des sciences philos. et théol., 22 (1932-33), pp. 663-666.

GROOS, Karl., "Nicolai Hartmanns Lehre vom objektivierten und objektiven Geist" En: Zeitschrift für deutsche

Kulturphilosophie, 3 (1937), pp. 266-285.

GUGGENBERGER, Alois., Der Menscheng Geist und das Sein. Eine Begegnung mit Nicolai Hartmann, Wewel, Kreiling vor München, 1942.

- Cfr. la rec. a este volumen de MARTIN, G., En: Blätter für deutsche Philosophie, 17 (1945), pp. 411-413 y NINK, C., En: Scholastik, 19 (1944), pp. 91-94.

HÄRING, Theodor., "Bemerkungen zum Begriff des geistigen Seins" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 11 (1957), pp. 338-356.

HARTMANN, E. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 47 (1934), pag. 413.

HERZOG, Hermann., "Materie und Geist" En: Hippokrates, 26 (1955), pp. 638-642.

HESSEN, Johannes. (Rec.)., "Hartmann, N., Das Problem des geistigen Seins" En: Theol. Literatur Zeitung, 78 (1953), pp. 165-166.

HESSEN, S. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Prager Presse del 15-04-1933.

HIRNING, Hans., Nicolai Hartmanns Lehre vom objektiven Geist und seine These von der Voraussetzungslosigkeit seiner Philosophie (Tesis doc.), Böhlze, Tübingen, 1937.

HOOK, S. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Books Abroad, 9 (1935-36), pag. 49.

HUNOLD, Otto., Das geistige Sein bei N. Hartmann und Thomas von Aquin (Tesis doc.), Bonn, 1951 (Mec.).

JELKE (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Theol. Literaturblätter, 54 (1933), pag. 205.

JORDAN, B. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Die Tatwelt, 9 (1934), pag. 155.

KEYSERLING, H. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Weq zur Vollendung, 25 (1939), pag. 4.

KLEMUT, A. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Vergangenheit und Gegenwart, 26 (1936), pag. 97.

KOEHLE, Ehard. J., Personality. A Study according to the philosophies of value and spirit of Max Scheler and Nicolai Hartmann, Newton, N. J. (Priv. print), 1941.

- Cfr. las recensiones a este volumen de A. H., en: The Journal of Philosophy, 39 (1942), pag. 419 y HART, Ch. A., En: The new Scholasticism, 17 (1943), pp. 177-179.

KRÜGER, G. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Deutsche Literatur-Zeitung, 6 (1935), pp. 758-768.

LAIRD, J. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Mind, 42 (1933-34), pp. 395-397.

LEVY, David J., "The limits of history: ontology, anthropology and historical understanding" En: The Journal of the british society for phenomenology, 20 (1989), pp. 150 y ss.

MENZER, P. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutsches Reich, 58 (1934), pp. 626-630.

MEYER, H. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Monatschrift des Schweizer Studentenvereins, s.n. (1933-34), pag. 591.

NAV, Hans-Walter., "Nicolai Hartmanns Theorie des objektiven Geistes" En: Die systematische Struktur von Erich Rothackers Kulturbegriff, Bonn, 1968, pp. 26-55.

OAKELEY, Hilda Diana., "Professor Nicolai Hartmann's concept of objective spirit" En: Mind, 44 (1935), pp. 39-57.

OBERER, Hariolf., Vom Problem des objektivierten Geistes. Ein Beitrag zur Theorie der konkreten Subjektivität im Ausgang von Nicolai Hartmann, Kant-Studien, Ergänzungs-Heft, 90, Köln, 1965.

OLSHAUSEN, W. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Jahresber. über die wissensch. Erscheinungen a. d. Gebiet d. neueren dt. Literatur, 12 (1936), pag. 1.

PAPE, Ingetrud., "Das Individuum in der Geschichte. Untersuchungen zur Geschichtsphilosophie von Nicolai Hartmann und Max Scheler" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, 1952, pp. 47-80.

PÉREZ BALLESTAR, Jorge., "La problemática de la filosofía de la Historia según N. Hartmann" Síntesis de su ponencia leída en la sociedad española de Filosofía. En: Revista de filosofía (CSIC), 41 (1952), pp. 338-341.

PLESSNER, Helmut., "Offene Problemgeschichte bei Nicolai Hartmann" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hersg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, 1952, pp. 131-143.

PLESSNER, Helmuth., "Geistiges Sein. Über ein Buch von Nicolai Hartmann" En: Kant-Studien, 38 (1933), pp. 406-423. (Republicado en: PLESSNER, Helmuth., Zwischen Philosophie und Gesellschaft, Bern / München, 1953, pp. 60-78).

RENGGLI, Guido., Die Philosophie des objektiven Geistes bei Nicolai Hartmann mit Berücksichtigung Hegels (Tesis doc.), Juris Druck Verlag, Zürich, 1973.

ROTHACKER, E., "Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte" En: Dt. Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, 18 (1940), pp. 1-25.

SCHINGNITZ, W. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Literar. Centralblatt für Deutschland, s.n. (1933), pag. 154.

SCHUSTER, J. B., "Der objektive Geist" En: Gregorianum, 15 (1934), pp. 267-284.

SCHWARZ, Balduin., Ewige Philosophie. Gesetz und Freiheit in der Geistesgeschichte, Heguer, Leipzig, 1939.

SON, Dong-Hyun., Die Seinsweise des objektivierten Geistes. Eine Untersuchung im Anschluss an Nicolai Hartmanns Problematik des "geistigen Seins", Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

SPRANGER, Eduard., "Das Echte im objektiven Geiste" En: HEIMSOETH. H. / HEISS, R., (Hrsgg.)., Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 29-46.

STERN, Alfred., "What are spiritual phenomena?" En: Proc. Addr. Amer. philos. Assoc., 39 (1966), pp. 43-59.

TARONCA, Silva Amadeo., Weltgeschichte des Geistes. Naturentfaltung als Geisterfüllung, Pustet, Salzburg-Leipzig, 1939, pp. 361 y ss.

TIMP, P., "Das Problem des geistigen Seins (Naar aaleiding van N. Hartmann's bock)" En: Kulturleben, 6 (1935), pp. 767-770.

TRAUB. F. (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Theol. Literatur-Zeitung, 59 (1934), pp. 459-462.

TRIEGLAFF, Bernhard., Erziehungswissenschaftliche Aspekte der Theorie des geistigen Seins. Eine Untersuchung der von N. Hartmann beschriebenen Problematiken geistigen Seins (Gesellschaft, Erziehung und Bildung, 3. Steglitzer Arbeiten zur Philosophie und Erziehungswissenschaft, 3), Rheinfelden, Berlin, Schäuble, 1990.

WALTER (Rec.)., "Das Problem des geistigen Seins" En: Soldatentum. Zeitschrift für Wehrpsychol., 9 (1942), pag. 90.

ZIMMERMANN, Klaus., "Nicolai Hartmann und das Problem des geistigen Seins" En: AA.VV., Symposium zum Gedenken an Nicolai Hartmann (1882-1982), Direktor des Philosophischen Seminars der Universitäts Göttingen. 1940-1950, Göttinger

Universitätsreden, 68, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982,
Göttingen, 1982, pp. 55-69.

* * * * *

6) ESTUDIOS SOBRE TEORIA DE LOS VALORES, ETICA,
POLITICA, DERECHO Y RELIGION

AJA, Pedro Vicente., "Cuatro visiones de la libertad moral"
En: Rev. Cubana de Filosofía, 1 (1950), pp. 62-65.

AJA, Pedro Vicente., "Kant y Hartmann en la libertad moral"
En: Actes du XI Congrès International de Philosophie, 13
(1953), pp. 119-124.

ALBRECHT, Barbara., Das Wertreich und die Beziehung
zwischen Einzelmensch und Gemeinschaft bei Nicolai Hartmann
(Tesis doc.), Münster, 1957 (Mec.).

ANONIMO (Rec.)., "Ethik" En: Christentum und Wissenschaft,
2 (1925), pag. 216.

ANONIMO (Rec.)., "Ethik" En: Neue Zürcher Zeitung, 6
(1927), pag. 1.

ANONIMO (Rec.)., "Ethik" En: Revue des sciences philos. et
théol., 16 (1927), pag. 462.

ANONIMO (Rec.)., "Ethik" En: Philos. Jahrbuch der
Görresgesellschaft, 41 (1928), pp. 105-114.

ANONIMO (Rec.)., "Ethics" En: Expository Times, 43 (1932-
33), pag. 496.

ANONIMO (Rec.)., "Ethics" En: The Chinese Recorder, 63
(1932-33), pp. 708-710.

ANONIMO (Rec.)., "Ethics" En: Times Literary Supplement,
32 (1933-34), pag. 342.

ANONIMO (Rec.)., "Ethics" En: Journal of theol. Studies,
34 (1933-34), pp. 218-231.

ANONIMO (Rec.)., "Ethics" En: Revue philosophique de la
France et de l'étranger, 58 (1933-34), pp. 135-136.

ASTER, Ernst von., "Zur Kritik der materialen Wertethik"
En: Kant-Studien, 33 (1923), pp. 172-199.

AVELINO, A., "El problema antinómico de la existencia o no
existencia de hechos morales" En: Actas del primer Congreso
nacional de filosofía de la Universidad Nacional de Cuyo, 2
(1949), pp. 1257-64.

AYYAR, S. P. S. S. (Rec.)., "Ethics" En: The indian Review,
34 (1932-33), pp. 86-88.

BAGOLINI, L., "Descrittiva pura del dato giuridico" En:
Rivista Internaz. Filos. d. diritto, 32 (1955), pp. 749-755.

BARTH, H., Philosophie der politischen Vernunft, Mohr,

Tübingen, 1927.

BARTH, Timotheus., "Moralidad y religión (Un diálogo con N. Hartmann)" En: Verdad y Vida, 14 (1956), pp. 5-23.

BACH, B., Grundzüge der Ethik, Kohlhammer, Stuttgart, 1935.

BAUMGARDT, David., "Über einige Hauptmethodenfragen der modernen Ethik (Von Kant bis zur Gegenwart)" En: Lógos, 19 (1930), pp. 376-403 (en part. pp. 387-388).

BAUMGARDT, David., "Some merits and defects of contemporary German Ethics (Materiale Wertethik in Scheler, Spranger, Nicolai Hartmann)" En: Philosophy, 13 (1938), pp. 183-195.

BAUMGARTNER, Hans Michael., Die Unbedingtheit des Sittlichen. Eine Auseinandersetzung mit Nicolai Hartmann (Tesis doc.), München, 1962.

BAUMGARTNER, Hans Michael., "Unbedingtheit und Selbstbestimmung. Zum Verhältnis von Autonomie der Person und Autonomie der Werte in Nicolai Hartmanns Ethik" En: AA.VV., Symposium zum Gedenken an Nicolai Hartmann (1882-1950), Direktor des Philosophischen Seminars der Universität Göttingen. 1940-1950, Göttinger Universitätsreden, 68, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, pp. 40-53. (También publicado en: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 35-46.)

BECK, Maximilian., "Kritische Auseinandersetzung mit den ethische Grundprinzipien der Gegenwart (mit bes. Berücksichtigung der Lehren von Dilthey und Nicolai Hartmann)" En: Philosophische Hefte, 1 (1928), pp. 69-104.

BELOW, Hedwig., Das Problem der Freiheit in Nicolai Hartmanns Ethik (Tesis doc.), Köln, 1966.

BETH, K., "Religion und Ontologie" En: Zeitschrift für Religionspsychologie, 11 (1938), pp. 216-217.

BHATTACHARJEE, U. C. (Rec.), "Ethics. By Nicolai Hartmann: authorized translation by Stanton Coit" En: The modern Review, 31 (1932/33), pp. 657 y ss.

BLUMENFELD, Walter., "Die Grundlagen der Ethik Nicolai Hartmanns" En: Kant-Studien, 53 (1961/62), pp. 3-28.

BLYSTONE, Jasper John., Die Determinationsformen in der Wertrealisation bei Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Mainz, 1964.

BOGNER, Hagen., Zur Entwicklung des philosophisch-weltanschaulichen Pluralismus in der bürgerlichen Philosophie (W. James, N. Hartmann, K. R. Popper, H. F. Spinner) und zu seiner Wirkung auf die politischen Pluralismustheorien der Gegenwart, vorgelegt von Hagen Bogner. Akad. für

Gesellschaftswissenschaften, Berlin, 1984.

BOLLNOW, Otto F., "Die Behandlung der Tugenden bei Nicolai Hartmann" En: HEIMSOETH, H. / HEISS, R. (Hrsgg.), Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1952, pp. 81-96. (Publicado también en: Die Literatur, 43 (1941), pp. 254-267).

BOLLNOW, Otto, F., "Konkrete Ethik. Vorbetrachtungen zu einer philosophischen Tugendlehre" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 6 (1952), pp. 321-389.

BOLLNOW, Otto, F., Vom Wesen der Stimmungen, Frankfurt am Main, 1956.

BOOR, D. (Rec.), "Ethik" En: Zeitschrift für Theologie und Kirche, 8 (1927), pp. 139-160.

BORGOLTE, Wilhelm., Zur Grundlegung der Lehre von den Beziehungen des Sittlichen zum Religiösen. Im Anschluss an die Ethik Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Becker Verlag, Münster, 1937.

BREDOW, G., Sittlicher Wert und Realwelt. Studie zur Problematik des Wertreichs, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1947, pp. 76 y ss.

BRELAGE, Manfred., Fundamentalanalyse und Religionsanalyse. Eine Problemgeschichtliche Untersuchung zur Kategorienlehre bei Paul Natorp und Nicolai Hartmann, (Tesis doc.), Köln, 1957.

BRETON, Stanislas., "Le problème de la liberté dans l'éthique de Nikolai Hartmann" En: Revue Thomiste, 49 (1949), pp. 310-335.

BRIE, G. A. de., "Het emotioneel Waardeschouwen bij N. Hartmann" En: Tijdschrift voor Philosophie, 5 (1943), pp. 451-486.

BUCH, Alois J., "Begrenztes Problemendenken. Zur Ausschaltung der Gottesfrage in der Metaphysik" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 97-113.

BUCH, Alois J., Wert, Wertbewusstsein, Wertgeltung. Grundlagen und Grundprobleme der Ethik Nicolai Hartmanns, Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 164, Bonn, 1982.

BUCH, Alois J., "Die Gottesfrage in der Philosophie Nicolai Hartmanns" En: Theologie und Philosophie, 58 (1983), pp. 161-180.

BURUS, C. D. (Rec.), "Ethics" En: International Journal of Ethics, 43 (1933/34), pp. 218-220.

CADWALLADER, Eva H., "Value Trichotomizing in Philosophy and Psychology. On Nicolai Hartmann and Karen Horney" En: Philos. Phenomenol. Research, 39 (1978-79), pp. 219-222.

CADWALLADER, Eva H., Searchlight on values: Nicolai Hartmann's twentieth Century value platonism (with an introduction by William H. Werkmeister), University Press of America, Lenham, 1984.

CLARK, Romane., "Rationality and the axiological orientation of the Universe" En: Int. J. Philos. Reliq., 9 (1978), pp. 85-100.

CLARKE, M. E (Rec.), "Ethics" En: Journal of Philosophy, 30 (1933-34), pp. 404-407.

COHN, Jonas., "Zu Nicolai Hartmanns Ethik. Versuch kritischer Mitarbeit" En: Lógos. Internationale Zeitschrift für Kultur, 16 (1927), pp. 211-240.

COSTER, Sylvain de., "Note établissant une comparaison entre la valeur selon M. E. Dupréel et selon M. N. Hartmann" En: Theoria, 6 (1940), pp. 158-163.

DAHLER, M. Jacinta., Zur Freiheitslehre von Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Freiburg/Schweiz, 1952.

DELGADO, Honorio., "La objetividad de los valores frente al subjetivismo existencialista" En: Mercurio Peruano, 37 (1956), pp. 319-326.

DOMBY, A., Zur Problematik der Hartmannschen Ethik (Tesis doc.), Leipzig, 1946, pp. 106 y ss.

DREXLER, Hans., Begegnungen mit der Wertethik. M. Scheler, J. Hessen, H. Hengstenberg. D. von Hildebrand, Imm. Kant, H. Rickert, N. Hartmann, G. Patzig, K. Lorenz, A. Gehlen, Göttingen, 1978.

EBERHARDT, M., Erkennen, Werten, Handeln. Ein Beitrag zur Lehre vom Menschen als Glied im Werden. II. Das Erkennen. Der relationale Weltbegriff als Lösung des Wirklichkeitsproblems, Meiner Verlag, Hamburg, 1952.

ENDRES, J., "Bedrohte Freiheit" En: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 2 (1955), pp. 129-147.

EPPS, Josef., Über das Problem der Willensfreiheit bei Immanuel Kant und Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Freiburg i. B., 1943 (Mec.).

FEIGEL, F. K., "Die Bedeutung Nicolai Hartmanns für die Theologie" En: Protestantenblatt, 69 (1936), pag. 401.

FERNANDEZ, Aurelio., Filosofía de la libertad. Vol. I: Diálogo con N. Hartmann. Vol II. Bibliografía, Madrid, 1975.

FERNANDEZ, Aurelio., La libertad en Nicolai Hartmann. Una contribución a la problemática de la filosofía actual, Salamanca, 1965 (Mec.).

FERNANDEZ, Aurelio., "Las antinomias de la libertad en Nicolai Hartmann" En: Ann. filos., 7 (1974), pp. 73-121.

FINDLAY, J. N., "The systematic unity of value" En: Proceedings of the XIV International Congress of Philosophy, Viena, 1962.

FINSCHER, H., "Das Problem der Existenz objektiver Werte" En: Kant-Studien, 30 (1925), pp. 357-380.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Ethik 4. Aufl." En: Rev. portug. Filos., 24 (1968), pp. 132-133.

FRANKERBERGER, Nikolaus., Materiale Wertethik und theistische Ethik. Ein Beitrag zur Beurteilung der Strömungen in der Ethik der Gegenwart (Tesis doc.), München, 1932.

GADAMER, Hans-Georg., "Wertethik und 'praktische Philosophie'" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982.

GALECKI, Jerzy., "Ateizm Nicolai Hartmana (1882-1950)" En: Enhemer-Przegląd Religioznawczy, 5/48 (1965).

GALECKI, Jerzy., "Der Atheismus Nicolai Hartmanns" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 25 (1971), pp. 548-575.

GARCIA MAYNEZ, Eduardo., El problema de la objetividad de los valores (Diez conferencias, en seis de las cuales se expone el objetivismo axiológico de Nicolai Hartmann), México, 1969.

GARCIA MAYNEZ, Eduardo., Etica. Etica empírica, etica de bienes, etica formal, ética valorativa, Ed. Porrúa, México, 1973²⁰ pp. 203-302.

GARNETT, A. Campbell., "Phenomenological Ethics and self-Realisation" En: Ethics, 53 (1943), pp. 159-172.

GEMMEL, J. S. J. (Rec.)., "Hartmann, N., Ethik" En: Scholastik, 3 (1928), pp. 120-124.

GETZENY, H., Vom Reich der Werte. Eine Einführung in die phänomenologische Ethik und Religionsphilosophie, Habelschwerdt, 1925.

GIBSON, W. R. Boyce., "The Ethics of Nicolai Hartmann (I-III)" En: The Australasian Journal of Psychology and Philosophy, I: 11 (1933), pp. 12-28; II: 12 (1934), pp. 33-61; III: 13 (1935), pp. 1-23., Nachdruck Nevdeln / Liechtenstein, 1969/70.

GINZBURG, B. (Rec.)., "Ethics" En: Nation, 135 (1932-33), pag. 218.

GLEHN, Josef., Wesen und Begründung des Sittlichen nach Nicolai Hartmann. Kritische Würdigung vom Thomistisch-scholastischen Standpunkte aus (Tesis doc.), Bonn, 1947 (Mec.).

GÜLZ, Walter., "Der Transzendenzgedanke bei Nicolai Hartmann und Günther Jacoby" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 123-137.

GREGORIO, Francesco di (Rec.)., "Hartmann, N., Etica, Fenomenologia dei costumi. Napoli, 1969" En: Pensiero, 14 (1969), pp. 208-210.

GREINER, Josef Gottfried., Formales Gesetzes. Ethik und materiale Ethik, Beiträge zur Philosophie, 23, Winter Verlag, Heidelberg, 1932.

GROOS, Reinhold., Die Prinzipien der Ethik Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Erlangen / München, 1933.

GROOS, Reinhold., Wertethik oder religiöse Sittlichkeit? Eine Auseinandersetzung mit der Ethik Nicolai Hartmanns und der neueren evangelischen Ethik, Forschungen zur Geschichte und Lehre des Protestantismus, 6. Reihe, Bd. II, Kaiser Verlag, München, 1933.

GROOS, Helmuth., Willensfreiheit oder Schicksal?, Reinhardt, München, 1939, pag. 277.

GROVES, John L., "Some Ethical Problems in Freedom" En: Philosophical Form, 5 (1947), pp. 14-24.

GUERRERO, L. J., Die Entstehung einer allgemeinen Wertlehre in der Philosophie der Gegenwart (Tesis doc.), Marburg a. d. Lahn, 1927.

GUPTA, Kalyan Chandra., "Nicolai Hartmann on values" En: Philosophical Quarterly, 25 (1952), pp. 13-19.

HÄNSEL, L., "Die Philosophie der Werte und der Sinn der Welt" En: Schönere Zukunft, 15 (1940), pp. 335-336.

HÄNSEL, L., "Das geistig Wertvolle" En: Philosophisches Jahrbuch, s. n. (1966), pp. 265-289.

HAHNE, Heinrich., "Tendenz zur Unsterblichkeit. Im Anschluss an Platon und Nicolai Hartmann" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 137-151.

HANKE, K. (Rec.)., "Ethik" En: Geistige Arbeit, 36 (1936), pag. 20.

HARTLICH, Christian., Die ethische Theorien Franz Brentanos und N. Hartmanns in ihrer Verhältnis zu Aristoteles, Triltsch, Würzburg-Anmühle, 1939.

- Cfr. la recensión a este volumen de SCHUSTER, J. B. En: Scholastik, 15 (1940), pp. 476-477.

HAZELTON, Roger., "On Hartmann's Doctrine of Values as Essences" En: Philosophical Review, 48 (1939), pp. 621-632.

HAZELTON, Roger., The relation between value and existence in the philosophies of Nicolai Hartmann and Alfred North Whitehead (Tesis doc.), Yale University, 1985.

HENNEMANN, G., "Ontologie der Werte" En: Rhein-Westfäl. Zeitung del 30-08-1943.

HERRERA FIGUEROA, M., "En torno a la filosofía de los valores" En: Humanitas, 1 (1953), pp. 121-140.

HERZ, H., "Das Recht im Stufenbau der Seinsschichten, Bemerkungen über das Verhältnis einer reinen Rechtslehre zu Nicolai Hartmanns Lehre vom Schichtenbau der Welt" En: Revue internat. de la théorie du droit, 9 (1935), pp. 283-294.

HERZOG, Heinz., Das Wertvolle, unter Bezugnahme von Werthöhe und Wertstärke bei Nicolai Hartmann. Versuch einer kritischen Analyse. (Tesis doc.), Graz, 1970.

HESSEN, Johannes, Wertphilosophie. Schöningh-Fürlinger-Gotschmann-Paderborn, Wien-Zürich, 1937.

HESSEN, Johannes., "'Antinomien' zwischen Ethik und Religion. Zu Rud. Ottos Gespräch mit Nicolai Hartmann" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 54 (1941), pp. 453-461.

HESSEN, Johannes., "Das Gute und das Heilige" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 9 (1955), pp. 100-115.

HESSEN, Johannes., "Seinsethik oder Wertethik?" En: Im Ringen zum eine zeitnahe Philosophie, Nürnberg, 1959, pp. 154-174.

HESSEN, Johannes., "Autonomie und Theonomie" En: Im Ringen um eine zeitnahe Philosophie, Nürnberg, 1959, pp. 108-116.

HESSEN, Johannes (Rec.)., "Baumgartner, Hans Michael: Die Unbedingtheit des Sittlichen. Eine Auseinandersetzung mit Nicolai Hartmann. München, 1962" En: Neuer Literatur-Anzeiger, 1 (1962), pag. 1.

HEUSSNER, Alfred., Die philosophischen Weltanschauungen und ihre Hauptreter, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1949³.

HILKMANN, A. (Rec.)., "Nicolai Hartmann: Ethik, Berlín und

Leipzig, 1925" En: Das geistige Europa, 2 (1926), pp. 17 y ss.

HIPPEL, G. (Rec.)., "Ethik" En: Technik ill. f. Jedermann, 32 (1932), pp. 123-124.

HOESCH, Oskar (Rec.)., "Nicolai Hartmann, Ethik, Berlín/Leipzig, 1926" En: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der Internationalen Wissenschaft, 4 (1927), pp. 51-59.

HORTEN, M., "Religion und Ethik. Kritische Betrachtungen zu N. Hartmann's Ethik" En: Philos. Jahrb., 45 (1932), pp. 397-412.

HOSSFELD, Paul., "Nicolai Hartmanns Stellung zur Religion" En: Scholastik, 32 (1957), pp. 67-72.

HÜBLER, Meta., "Werthöhe und Wertstärke in der Ethik von Nicolai Hartmann" En: Philosophische Studien, 1-2 (1950), pp. 117-125.

HYGEN, J. B. (Rec.)., "Ethik" En: Norsk Teologisk Tidsskrift, 8 (1937), pp. 217-230.

ISKENIUS, Ludwig., Der Verpflichtungscharakter des Sittlichen nach Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Mainz, 1956. (Mec.).

JACOBS, Werner., "Nicolai Hartmanns Antinomien zwischen Ethik und Religion" En: Rel. und Weltanschauung, 11 (1956), pp. 1-7.

JÄGER, Richard., Zur Lehre von der Freiheit des Willens bei Kant und Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Erlangen-Nürnberg, 1966.

JANCKE, Rudolf., "Zur Kritik der Ethik N. Hartmanns durch Ernst von Aster" En: Philosophische Hefte, 2-3 (1930), pp. 127-132.

JENSEN, O. C., "Nicolai Hartmann's Theory of virtue" En: Ethics, 52 (1942), pp. 463-479.

JOAD, C. E. M. (Rec.)., "Ethics" En: New Statesman, 3 (1932), Suplemento, pag. XX.

KAMP, Bernhard., Wert und Werterkenntnis. Nicolai Hartmann in thomistischer Schau (Tesis doc.), Münster, 1943 (Mec.).

KANG, Seong-Ui., Nächstenliebe und Fernstenliebe. Eine kritische Auseinandersetzung mit Nicolai Hartmann (Tesis doc. Mainz, 1973), Europ. Hochschul-Schriften, Reihe XX, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1974.

KARSCH, Fritz., "Die Behandlung des Freiheitsproblems bei Kant und Nicolai Hartmann" En: Japanisch-deutscher

Geistesaustausch, 1 (1928), pp. 34-59.

KEILBACH, Wilhelm., "Ateísmo e fenomenología: Nicolai Hartmann" En: AA.VV., L'ateismo contemporaneo, Vol. II, Facoltà filosofica della Pont. Univ. Salesiana, Roma, 1967, pp. 365-370. (Trad. al castellano: "Ateísmo y fenomenología: Nicolai Hartmann" En: El ateísmo contemporáneo, Vol. II., Ed. Cristiandad, Madrid, 1971, pp. 345-350.

KESSELER, Kurt. (Rec.)., "Nicolai Hartmann. Ethik. Berlín, 1926" En: Deutsches Philologenblatt, s.n. (1927), pp. 191 y ss.

KIEVITS, Arnoldus Petrus M^a., Ethiek en religie in de filosofie van Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Dekke & van de Vegt, Nijmegen / Utrecht, 1947.

KLAUSEN, Sverre., "Grundgedanken der materialen Wertethik bei Hartmann (Scheler) in ihrem Verhältnis zur Kantischen" En: Avhandlingar Utgitt av Det Nosske Videnskaps, Akademia I-Oslo II, n^o 3, 1958.

KLENK, G. F., Wert, Sein, Gott, Ihre Beziehungen Wertphilosophisch und neuscholastisch geschaut (Tesis doc.), Typis. Pontf. Univ. Gregoriana, Roma, 1942.

KOLREP, H. (Rec.)., "Ethik" En: Preuss. Lehrzeitung. 35 (1927).

KRAENZEL, Frederick., "Nicolai Hartmann's values of Personality. A critical study" En: J. Value Inq., 8 (1974), pp. 302-307.

KRAFT, Víctor., Die Grundlagen einer Wissenschaftlichen Wertlehre, Springer, Wien, 1951².

KRAUS, Oskar., Die Werttheorien. Geschichte und Kritik (Veröffentlichungen der Brentano-Gesellschaft, n^o 2), Rohrer, Wien-Leipzig, 1937.

KÜHLER, O., Wert, Person, Gott. Zur Ethik Max Scheler. Nicolai Hartmanns und die Philosophie des Ungegeben (Tesis doc.), Greifswald, Junker & Dünnhaupt, Berlín, 1932.

KÜHN, L. (Rec.)., "Ethik" En: Der Ring, 2 (1929), pag. 56.

KÜSSNER, K., Verantwortliche Lebensgestaltung. Gespräche mit Rudolf Otto über Fragen der Ethik, Kohlhammer, Stuttgart, 1941, pag. 267.

LANDMANN, Michael (Rec.)., "Hartmann, N., Ethik, 3 Auflage. Berlín, 1949" En: Philosophische Studien, 2 (1950), pp. 224 y ss.

LANDMANN, Michael., "Nicolai Hartmanns 'Wertantinomien' und ihre Vorgeschichte" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann

(1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 170-184.

LANZ, H. (Rec.)., "Ethik" En: Philosophical Review, 37 (1928), pp. 276-278.

LARSEN, Allan W., "The problem of freedom in the Philosophy of Nicolai Hartmann" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 184-196.

LAVER, Karl Coelestin., "Wert und Sein. Eine Untersuchung der Wertphilosophie" En: Zeitschrift für Katholische Theologie, 57 (1933), pp. 557-613.

LAVER, Karl Coelestin., Wert und Sein. Eine Untersuchung zur Wertphilosophie der Gegenwart (Tesis doc.), Köln, 1941 (Mec.). Republicado en: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 58 (1948), pp. 28-54 ; 121-145.

LE MARE, A. S. (Rec.)., "Ethics" En: The Friend, 90 (1933-34), pag. 259.

LEUTELT, Christine., "Zur Wertauffassung Nicolai Hartmanns" En: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther Universität, Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 31 (82), pp. 25-35.

LEUTELT, Christine., Zur Wertauffassung Nicolai Hartmanns. Grundzüge einer kritischen Analyse der Ethik Hartmanns (Tesis doc., 1982), Halle, 1983.

LEWKOWITZ, A. (Rec.)., "Nicolai Hartmann. Ethik. Berlín und Leipzig, 1926" En: Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, 70 (1927), pp. 10-15.

LIEBIG, Rudolf., Vergleich der Christlichen Ethik mit der formalen Ethik Kants und der materialen Ethik Schellers und Nicolai Hartmanns. Verträglichkeit und Unterschied. (Tesis doc.), München, 1955 (Mec.).

LIEBRUCKS, Bruno., "Notwendigkeit des Geschehens als eines solchen und Freiheit des Menschen als dieses Menschen da" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 192-208.

LISON BUENDIA, Juan Francisco., Fenomenología, aporética y teoría de la conducta moral (Sobre la ética en Nicolai Hartmann). (Extracto de tesis doctoral). Cronista Almela y Vives, Valencia, 1973.

LISON BUENDIA, Juan Francisco., "Determinaciones esenciales de los valores. Estudio crítico de la concepción de Nicolai Hartmann" En: Estudios de Metafísica (Universidad de Valencia), 4 (1973-74), pp. 117-140.

LISON BUENDIA, Juan Francisco., La libertad en la Etica de Nicolai Hartmann, CISER, Madrid, 1975.

LOTZ, J. B., "Wertphilosophie und Wertpädagogik" En: Zeitschrift für Katholische Theologie, 57 (1933), pp. 1-43.

LOTZ, J. B., "Sein, Wert. Das Grundproblem der Wertphilosophie" En: Zeitschrift für Katholische Theologie, 57 (1933), pp. 557-613.

MACKENZIE, J. S. (Rec.), "Ethics" En: Mind, 42 (1933-34), pp. 217-237.

MALIANDI, Ricardo-Guillermo., Wertobjektivität und Realitätserfahrung. Mit besonderer Berücksichtigung der Philosophie Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Bonn, Mainz, 1966.

MALIANDI, Ricardo., "La estructura antinómica de la 'Ética' de Nicolai Hartmann" En: Dianoia, 15 (1969), pp. 50-78.

MALIANDI, Ricardo., "Las espaldas de la acción" En: Razón y filosofía, 29 (1972), s. pag.

MALIANDI, Ricardo., "Un conflicto básico de la vida moral" En: Dianoia, 22 (1976), pp. 159-186.

MALIANDI, Ricardo., "El 'preferir' y la complejidad moral" En: GRACIA, Jorge J. E. (Ed.), El hombre y su conducta. Man and his conduct. Philosophical Essays in honour of Risieri Frondizi, Puerto Rico, 1980, pp. 222-237.

MALIANDI, Ricardo., "Zum Problem der ethischen Grundantinomie" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 223-238.

MARINI, A., "Bewusstsein als Verengung. Freiheit, Möglichkeit und Zeit bei Nicolai Hartmann" En: Acmé. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 201, Vol. 39, fasc. 3 (86), pp. 7 y ss.

MARTINETTI, Piero., "La filosofía morale di Nicolai Hartmann" En: Rivista di Filosofia, 26 (1935), pp. 1-46 (Republicado en: Ragione e fede, Einandi, Torino, 1942, pp. 175-277.)

MAUSBACH, Josef., "Werte und Wertauffassung in der Sittlichkeit. Eine Besprechung der Ethik von N. Hartmann" En: Vierteljahrschrift für Wissenschaftliche Pädagogik, 2 (1926), pp. 268-285.

MAYER, Emanuel, O. F. M., "Die objektivität der Werterkenntnis bei Nicolai Hartmann" En: Monographien zur philosophischen Forschung, Westkultur Verlag, Meisenheim a. G., 8 (1952), pp. 173 y ss.

MENZER, P. (Rec.), "Ethik" En: Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Dt. Reich, 53 (1929), pp. 132-136.

MESSER, August., Wertphilosophie der Gegenwart, Philosophische Forschungsberichte, 4, Berlin, 1930.

MEYER, E., "Sein und Sollen in der Wertphilosophie" En: Kant-Studien, 34 (1929), pp. 97-124.

MEYER, Hans. (Rec.), "Ethik" En: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 53 (1940), pp. 486-487.

MEYER, Hans., "Die Setzung natürlichen Sittengesetzes-'nisi daretur deus'" En: Philos. Jahrb., 62 (1953), pp. 159-175.

MEYER, J. (Rec.), "Ethik" En: Theologie und Glaube, 33 (1941), pag. 50.

MICHELUZZI, M. (Rec.), "Hartmann. N. Etica II. Assiologia dei costumi" En: Lógos, 3 (1971), pp. 464-466.

MORRA, Gianfranco., "Genesi e dissoluzione dell'ateismo postulatorio" En: La riscoperta del sacro. Studi per una Antropologia Integrata, Bologna, 1964, pp. 1-21.

MORRA, Gianfranco., "Ontologia e fenomenologia del valore in N. Hartmann" En: Ethica, 3 (1964), pp. 139-156.

MOST, Otto J., "Nicolai Hartmanns Begriff der ausserkausalen Determinante und seine geschichtliche Ursprünge" En: Arch. Begriff-Geschichte, 12 (1968), pp. 232-251.

MUIRHEAD, J. H. (Rec.), "Ethics" En: Contempor. Review, 141 (1932-33), pp. 289-291.

MÜLLER, Aloys. (Rec.), "Ethic" En: Archiv. f. d. ges. Psychologie, 58 (1926), pag. 459.

MÜLLER, Aloys., "Die Ontologie der Wert" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 54 (1941), pp. 321-356.

MÜLLER, Gregor., "Das Problem der Notlüge bei Nicolai Hartmann und Karl Jaspers im Lichte der Moraltheologie" En: Der Mensch unter Gottes Anruf und Ordnung, Festschrift für Th. Müneker, hrsg. v. Richard Hauser und Franz Scholz, Düsseldorf, 1958, pp. 187-193.

NAHRATH, Stephan L., Nicolai Hartmann's Ontologie des Staates und ihre philosophiegeschichtliche Stellung (Tesis doc.), Bonn, 1957 (Mec.).

NAVARRO, Bernabé., "Humanismo y ateísmo en la filosofía de N. Hartmann" En: Dianoia, 14 (1968), pp. 42-81.

NINK, K., "Sein, Wert und Ziel" En: Philosophische Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 49 (1936), pp. 466-486.

O'KEEFFE, D. (Rec.)., "Nicolai Hartmann's Ethik" En: Studies. An Irish Quarterly Review, 21 (1933-34), pp. 338-340.

OLMO, J., "El amor al prójimo en la ética fenomenológica de los valores" En: Diálogo filosófico, 6 (1990), pp. 195-212.

OTTO, E. (Rec.)., "Nicolai Hartmann. Ethik. Berlín und Leipzig, 1926" En: Hochschulwissenschaft, 6 (1929), pp. 195 y ss.

OTTO, Rudolf., Freiheit und Notwendigkeit. Ein Gespräch mit Nicolai Hartmann über Autonomie und Theonomie der Werte. Mit einem Nachwort. Hrsg. v. Th. Siegfried-Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebieten der Theologie und Religionsgeschichte, 187, Tübingen, 1940.
- Cfr. las recensiones a este volumen de: HIRSCHMANN, J. B., En: Scholastik, 16 (1941), pp. 472-473 y de HESSEN, J., En: Philos. Jahrbuch, 54 (1941), pp. 453-461.

PARK, D., The objectivity of value: a study of the Ethics of Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Univ. of Nebraska, 1937.

PESCADOR, Augusto., "Filosofía del poder y de la revolución en Nicolai Hartmann" En: II. Congreso Nacional de Filosofía I. Actas Sesiones Plenarias, Buenos Aires, 1973, pp. 442-447.

PESCH, J. G. (Rec.)., "Ethik" En: Museum, 27 (1929), pp. 246-249.

PIÑERA LARA, Humberto., "Nicolás Hartmann y su crítica al formalismo ético de Kant" En: Revista cubana de Filosofía, 5 (1949), pp. 13-18.

PLACK, Arno., Die Stellung der Liebe in der materialen Wertethik. Eine systematische Auseinandersetzung im Anschluss an Max Scheler, Nicolai Hartmann und Dietrich von Hildebrand (Tesis doc.), München., 1957 (Landshut, 1962).

PORDAU, Ladislav., "Valeurs ou Dieu? Examen de la thèse de Hartmann sur l'opposition des valeurs et de Dieu" En: Revue de l'Université d'Ottawa, 28 (1958), pp. 86-104.

RAMSEY, K. V., "Theism and the Ethics of Nicolai Hartmann" En: Church Quarterly Review, 119 (1935), pp. 208-225.

REALE, Miguel., "Politica e direito na doutrina de Nicolai Hartmann" En: Rev. Bras. Filos., 26 (1976), pp. 3-27.

RECASENS SICHES, Luis., "Der Sinn der Objektivität der Werte. Ihre Lebens- und Situationsbedingtheit" En: WISSEN, Richard (Hrsg.)., Sinn und Sein, Tübingen, 1960, pp. 559-573.

REDING, M., Metaphysik der sittlichen Werte. Eine Grundlegung der Ethik, Schwan, Düsseldorf, 1949, pp. 306 y ss.

REHFELD, Helmuth., Sinn und Wert. Das Problem des

Bedingungsverhältnis von Wertverständnis und Wertbewusstsein unter besonderer Berücksichtigung von Münsterberg, Scheler und Hartmann und seine Lösung als Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Wertlehre (Tesis doc.), Berlin, 1954 (Mec.).

REINER, Hans., Pflicht und Neigung. Die Grundlagen der Sittlichkeit, erörtert und neu bestimmt mit bes. Bezug auf Kant und Schiller, Monographien zur philosophischen Forschung, Bd. 5, Westkultur Verlag, Meisenheim a. G., 1951.

REINER, Hans., "Kants Beweis zur Widerlegung des Eudämonismus und das Apriori der Sittlichkeit" En: Kant-Studien, 54 (1963), pp. 129-166.

RINTELEN, F. J. von., Über Wertphilosophische Strömungen der Gegenwart. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle (Saale), 1932, pp. 504-526.

RINTELEN, F. J. von., Der Wertgedanke in der europäischen Geistesentwicklung. Teil I: Altertum und Mittelalter, Halle (Saale), 1932.

RINTELEN, F. J. von., "Endlichkeit-Wert-Transzendenz" En: Philosophisches Jahrbuch, 62 (1953), pp. 144-158.

RINTELEN, F. J., von., "Wertphilosophie" En: Die Philosophie im 20. Jahrhundert, F. Heinemann, Stuttgart, 1959, pp. 441-449.

ROSSO, C., Figure e dottrine della filosofia dei valori. Ist. di Filosofia della Facoltà di Lettere, Turin, 1949, pp. 207-220.

ROURA PARELLA, J., "La filosofia politica de Nicolai Hartmann" En: Revista Brasileira de Filosofia, 11 (1961), pp. 161-178.

RUGER, R., Philosophie de la valeur. Colin, París, 1952.

SAMELI, Katharina., Freiheit und Sicherheit im Recht. Zum Problem der Wertantinomie im Recht auf der Grundlage der Wertlehre Nicolai Hartmanns, Zürcher Beiträge zur Rechtswissenschaft, N. F. 307, Zürich, 1969.

SAUER, W. (Rec.), "Ethik" En: Archiv f. Rechts- und Wirtschaftsphilosophie, 19 (1925), pp. 661-669.

SCHLARETZKI, W. E., "Ethics and Metaphysics in Hartmann" En: Ethics, 54 (1943), pp. 273-282.

SCHNEIDER, C. (Rec.), "N. Hartmann. Ethik. Berlin, 1926" En: Christentum und Wissenschaft, 2 (1926), pp. 216-218.

SCHNEIDER, K. (Rec.), "Ethik" En: Monatschrift für Kriminalpsychologie, 17 (1926), pag. 475.

SCHÖLGEN, W., "Das Verhältnis der modernen Wertethik zur Ethik des Aristoteles und des Hl. Thomas von Aquin" En: Catholica, 3 (1939), pp. 1-9.

SCHÖNFELD, Herbert., "Zur Frage der Willensfreiheit als Seinskategorie" En: Philosophia Naturalis, 2 (1952), pp. 105-110.

SCHOTTLAENDER, R., "Die Krise der Ethik als Wissenschaft" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 6 (1951), pp. 17-41.

SCHULTZ, W. (Rec.)., "Ethik" En: Christ. Welt, 44 (1930), pp. 328-335.

SCHUSTER, Johannes B. S.J., "Die Antinomien zwischen Moral und Religion bei Nicolai Hartmann und die Idee der Gottesebenbildlichkeit" En: Scholastik, 14 (1939), pp. 240-244.

SCHUSTER, Johannes B. S. J. (Rec.)., "Borgolte, P.A. Zur Grundlegung der Lehre von der Beziehung des Sittlichen zum Religiösen. Im Anschluss an die Ethik Nic. Hartmanns (Abh. z. Philos. und Psychol. der Religion, 46; Würzburg, 1938) En: Scholastik, 14 (1939), pp. 426-428.

SELBIE, W. B. (Rec.)., "Ethics" En: The Congregational Quarterly, 10 (1932-33), pp. 371; 11 (1932-33), pp. 108.

SEMEESE, G., "De waardenleer in de Ethica van N. Hartmann en van E. de Bryne" En: Tijdschrift voor Philosophie, 5 (1943), pp. 47-84.

SEMEESE, G., De Waardenleer in de Ethica van Nicolai Hartmann, Antwerpen, 1947.

SIEWERTH, Gustav., Die Freiheit und das Gute, Freiburg, 1959, pp. 19-39.

SIITONEN, Arto., "Zur Begründungsproblematik der Ethik und Nicolai Hartmanns Werttheorie" En: AIRAKSINEN, Timo / SIITONEN, Arto., Studien zur Werttheorie (Studies in the theory of value), Bd. I. Turku, 1975, pp. 9-18.

SPEICH, Robert., "Nicolai Hartmanns 'Ethik'" En: Schweizerische Rundschau, 27 (s.f.), pp. 1125-1135.

STEINBÜCHEL, T., Los fundamentos filosóficos de la moral católica, Ed. Gredos, Madrid, 1959.

STERN, Alfred., "The current crisis in the Realm of values" En: Personalist, 31 (1950), pp. 245-259.

STERN, Alfred., "La fenomenología no personalista de los valores: Nicolai Hartmann" En: Filosofía de los valores. Panorama de las tendencias actuales en Alemania, Compañía

General Fabril Editora, 1960³, pp. 60-84.

STOFFER, Helmut., "Der Anspruch der Echtheit" En: Actes du XI Congrès International de Philosophie, Vol. VII, North-Holland, Pub. Comp. Amsterdam, 1953, pp. 49-55.

STONING, Gustav., Die moderne ethische Wertphilosophie. Eine kritische Untersuchung, Engelmann, Leipzig, 1935.

TATARIN-TARNHEYDEN, E., "Staat und Sittlichkeit" En: Kant-Studien, 35 (1930), pp. 42-59.

THEISEN, Hans., Determination und Freiheit bei Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Münster, 1962.

THIELEN, Dorothea., Kritik der Werttheorien, Priess, Hamburg, Wilhelmsburg, 1937, pp. 252 y ss.

TROST, Alexander., Das Sein der Werte. Eine Untersuchung zur Ontologie der Werte bei Max Scheler und Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Köln, 1948 (Mec.).

VERDROSS, A. (Rec.), "Ethik" En: Zeitschrift für öffentl. Recht, 7 (1927), pp. 311-313.

VRIES, Joseph de., "Seinsethik oder Wertethik?" En: Scholastik, 31 (1956), pp. 239-244.

WAELEVELDE, J. van., "De verhouding der zedelijke waarden tot de persoon in de ethica van Nicolai Hartmann" En: Allgemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie, 51 (1958/59), pp. 233-246.

WASSMER, Thomas A., "Some reflections on German Value Theory" En: Francisc. Stud., 19 (1959), pp. 115-127.

WEINLAND, Ferdinand. (Rec.), "N. Hartmann. Ethik. Berlín und Leipzig, 1926" En: Kant-Studien, 33 (1928), pp. 428-432.

WERKMEISTER, W. H., "Reflections on Hartmann's value Theory" Estudio preliminar a: CADWALLADER, E.H., Searchlight on values. Nicolai Hartmann's Twentieth-Century value platonism, University Press of America, Lanham, 1984, pp. XI-XXIV.

WIELANDER, Hans., Der postulatorische Atheismus bei Nicolai Hartmann. Zugleich eine Untersuchung ontologischer und ethischer Voraussetzungen des Theismus, Atheismus und des 'Metatheismus' (Tesis doc.), Innsbruck, 1972 (Mec.).

WISSER, Richard., "Wertwirklichkeit und Sinnverständnis" En: Sinn und Sein. Ein philosophisches Symposium, R. Wisser Verlag, Tübingen, 1960.

WISSER, Richard., "Dos respuestas 'realistas' a la cuestión de la esencia de los valores: Nicolai Hartmann y Fritz-Joachim

V. Rintelen" En: Folia Humanistica, 6 (1968), pp. 705-712; 821-828.

WITTMANN, Michael (Rec.)., "Nicolai Hartmann. Ethik. Berlin und Leipzig, 1926" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 41 (1928), pp. 105-114.

WITTMANN, Michael., "Die moderne Wertethik in ihren Geschichtlichen Zusammenhängen" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 53 (1940), pp. 210-233.

WITTMANN, Michael., Die moderne Wertethik. Histor. untersucht und krit. geprüft. Ein Beitrag zur Geschichte und zur Würdigung d. dt. Philosophie seit Kant, Aschendorf, Münster, 1940.

WITTMANN, Michael., "Die heutige Wertethik im Licht der christlichen Sittenlehre" En: Schönere Zukunft, 16 (1940), pp. 175-177.

WITTMANN, Michael., "In Sachen der Wertethik" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 54 (1941), pp. 159-185.

WITTMANN, Michael., "Zur Nicolai Hartmanns Lehre der Willensfreiheit" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 55 (1942), pp. 119-138.

WITTMANN, Michael., "Zum Apriorismus in der Ethik N. Hartmanns" En: STEINBLICHEL, Th. / MUNCKER, Th. (Hrsgg.)., Aus Theologie und Philosophie, Festschrift für Fritz Tillmann zu seinem 75. Geburtstag (1. November 1949), Patmos Verlag, Düsseldorf, 1950, pp. 607-615.

WOLANDT, Gerhard., "Sittliche Grundhaltungen" En: Letztbegründung und Tatsachenbezug, Bouvier Verlag, Bonn, 1983, pp. 57-72.

WÜNSCH, G. (Rec.)., "Ethik" En: Christ. Welt, 40 (1926), pp. 362-371.

WUST, Peter., "Nicolai Hartmanns 'Ethik'" En: Ausg. Postzeitung. Lit. Beilage 4-7, 1931.

ZWINGEN, Hermann., Das Gottesproblem bei Franz Brentano und Nicolai Hartmann (Tesis doc.), Bonn, 1958 (Mec.).

* * * * *

7) ESTUDIOS SOBRE EL PROBLEMA DE LA TELEOLOGIA

ANONIMO (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Rev. Métaphysique et Morale, 59 (1954), pag. 88.

ANONIMO (Rec.)., "Teleologisches Denken" En: Kant-Studien, 46 (1954-55), pp. 94-95.

BARONE, Francesco., "La finalità come categoria metafisica nel pensiero di Nicolai Hartmann" En: Atti della Accademia delle Scienze di Torino, 86 (1951-52), pp. 147-171.

BRAIDO, Pietro. (Rec.)., "Eine Rezension über N. Hartmanns 'Teleologisches Denken'" En: Salesianum, 14 (1952), pp. 174-175.

BRANDENSTEIN, Béla von., Teleologisches Denken. Betrachtungen zu dem gleichnamigen Buche Nicolai Hartmanns, Bonn, 1960.

COHEN, Jonathan. (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Philos. Quarterly, 3 (1953), pp. 279-280.

CUDEIRO GONZALEZ, Vicente., Nicolai Hartmann y el problema de la finalidad del ser inconsciente, (Tes. Doc.), UMU, 1979-80.

CUDEIRO GONZALEZ, Vicente., La finalidad en la Naturaleza. Un debate con Nicolás Hartmann, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.

ENDRES, Josef., "Zur Teleologieauffassung N. Hartmanns" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 55 (1942), pp. 187-201.

ENDRES, Josef (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken. Berlin, 1951" En: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 1 (1954), pp. 94-95.

FISCHER, M. Norbert., "Epigenesis des Sinnes. Nicolai Hartmanns Destruktion einer allgemeinen Weltteleologie und das Problem einer philosophischen Theologie" En: Kant-Studien, 78 (1987), pp. 64-86.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Rev. portuguesa de Filosofia, 24 (1968), pp. 132-133.

FREYTAG-LÖRINGHOFF, B. von (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Philosophische Literatur Anzeiger, 5 (1953), pp. 97-99.

GASSEN, K. (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Deutsche Literatur Zeitung, 78 (1957), pp. 197-199.

GEURTSSEN, H. (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Bijdragen uitgegeven door de Philos. en Theolog.

Faculteiten der Noord-en Zuid-Nederlandse Jezuïeten, 14 (1953), pag. 333.

HARICH, Wolfgang (Rec.), "Hartmann, N., Teleologisches Denken. Berlín, 1951" En: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1 (1953), pp. 416-425.

HEIDEMANN, Ingeborg (Rec.), "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Kant-Studien, 46 (1954-55), pp. 95-96.

HEUNEMANN, Gerhard., "Bèla Freiherr von Brandensteins teleologischen Denken: Betrachtungen zu dem gleichnamigen Büche Nicolai Hartmann" En: Philos. Literatur Anzeiger, 25 (1962), pp. 235-239.

HERRIGEL, Hermann (Rec.), "Hartmann, N., Teleologischen Denken. Berlín, 1951" En: Universitas, 8 (1953), pp. 855-856.

HUBER, Robert., Zur Kritik des Finalitätsbegriffes bei Nicolai Hartmann (Tesis doc.), München, 1956. (Mec.).

J. P. (Rec.), "Hartmann Nicolai., Teleologisches Denken" En: Revue internationale de philosophie, 6 (1952), pag. 453.

KUNZ, H. (Rec.), "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Studia Philosophica, 11 (1951), pp. 223-224.

LADNER, Max., "Die buddhistische Kausalkette und Nicolai Hartmanns Kategorialanalyse des Finalnexus" En: Die Einsicht. Vierteljahreshefte für Buddhismus, 6 (1953).

LANDOLT, E. (Rec.), "Teleologisches Denken" En: Teoresi, 10 (1955), pp. 166-171.

MESSNER, R. (Rec.), "Hartmann, N., Teleologisches Denken" En: Franz.Stud., 38 (1956), pp. 91-94.

MÖSLANG, Alois., Finalität. Ihre Problematik in der Philosophie Nicolai Hartmanns, Studia Friburgensia. Neue Folge, 37, Freiburg (Schweiz), 1964.

PICARD, N. (Rec.), "Hartmann, Nicolai., Teleologisches Denken" En: Antonianum, 27 (1952), pp. 606-608.

POHL, Heinrich. (Rec.), "Hartmann, N., Teleologisches Denken, Berlín, 1951" En: Zeitschrift für Kathol. Theologie, 74 (1952), pp. 357.

SCHLECHTWEG, E., Studien zum Problem der Teleologie in der Philosophie der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Lehre Nicolai Hartmanns (Tesis doc.), Bonn, 1956 (Mec.).

SCHMITZ, Josef., Disput über das teleologische Denken. Eine Gegenüberstellung von Nicolai Hartmann, Aristoteles und Thomas von Aquin (Tesis doc.), Freiburg i. Br., 1960.

SEMEESE, G. (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken"
En: Revue Philosophique de Louvain, 50 (1950), pp. 656-657.

SIRCHIA, Francesco., "Su alcuni motivi antifinalistici
dell'ontologia Nicolai Hartmann" En: Sapienza, 23 (1970), pp.
339-1951.

STALLMACH, Josef (Rec.)., "Josef Schmitz Disput über das
teleologische Denken. Eine Gegenüberstellung von Nicolai
Hartmann, Aristoteles und Thomas von Aquin, Mainz, 1960" En:
Philosophischer Literatur Anzeiger, 14 (1961), pp. 16-19.

VRIES, J. de (Rec.)., "Hartmann, N., Teleologisches Denken"
En: Scholastik, 28 (1953), pp. 575-577.

* * * * *

8) ESTUDIOS SOBRE LA ANTROPOLOGIA

BLYSTONE, Jasper John., "Nicolai Hartmann's Homo Ontologicus" En: BUCH, Alois (Hrsg.), Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 59-70.

BOLLNOW, O. F., Mass und Vermessenheit des Menschen, Göttingen, 1962.

CRUZ CRUZ, Juan., "Instancias modernas en la antropología de los estratos" En: Estudios filosóficos, 52 (1970), pp. 461-510.

GEHLEN, Arnold., "Zur Systematik der Anthropologie" En: Systematische Philosophie, Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin, 1942, pp. 1-53.

GEHLEN, Arnold., Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt, Junker & Dünhaupt, Berlin, 1940 (Trad. al castellano: El hombre, su naturaleza y lugar en el mundo, Ed. Sígueme, Salamanca, 1980).

GEHLEN, Arnold., Anthropologische Forschung, Hamburg, 1970⁷.

GRÖTZ, Arnd., Nicolai Hartmanns Lehre vom Menschen, Europäischen Hochschulschriften, Reihe 20, Philosophie, 293, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989.

HENNEMANN, Gerhard., "Die Stellung des Menschen im Schichtenbau der Welt" En: Unsere Welt, 28 (1936), pp. 71-79 y 103-115.

HENNEMANN, Gerhard., Das Bild der Welt und des Menschen in ontologischer Sicht, Glauben und Wissen, 8, Reinhardt, München-Basel, 1951, pp. 76 y ss.

HENNEMANN, Gerhard., "Das Welt- und Menschenbild Nicolai Hartmanns" En: Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte, 5 (1953), pp. 38-53.

HÖLLHUBER, J., Das Menschenbild als Grundlage der Menschenbildung. Grundriss einer kategorial-philos. Anthropagogik, Reinhardt, München, 1941, pp. 271 y ss.

HUNGER, Jürgen., Die Frage der noogenen Neurosen (V.E. Frankl) Unter Gesichtspunkten der kategorialanalysen von Hartmann und der Anthropologie von A. Gehlen. (Tesis doc.), Göttingen, 1962 (Mec.).

JAMES, sisters Helen / Janice John., "Nicolai Hartmann's Study of human personality" En: The New Scholasticism, 34 (1960), pp. 204-233.

KRIEKEMANS, A., "Nicolai Hartmann en zijn opraating van den mensch." En: Streven, 9 (1942), pp. 237-241.

LITT, Theodor., Mensch und Welt. Grundlinien einer Philosophie des Geistes, Federmann, München, 1948, pp. 336 y ss.

LITT, Theodor., "Die Weltbedeutung des Menschen" En: Zeitschrift für philosophische Forschung, 4 (1950), pp. 184-203.

MANNO, A. Giacomo., "Orizzonti antropologici in Hartmann, Heidegger und Jaspers" En: BATTAGLIA, F., L'anima, Problemi di attualità, 2, Napoli, 1979, pp. 357-440.

MÜLLER, Alois., Welt und Mensch in ihrem irrealen Aufbau. Eine Einführung in der Philosophie, Dümmler Verlag, Bonn, 1947⁵, pag. 236.

NACHT, S., "Les nouvelles théories psychanalytiques sur le moi et leurs répercussions sur l'orientation méthodologique" En: Rev. Fr. Psychanal., 15 (1951), pp. 569-576.

NEIDL, Walter M., "Das Verständnis des Menschen in der Abendländischen Tradition" En: Zeitschrift für katholische Theologie, 101 (1979), pp. 316-328.

PFEIL, Hans., "Der atheistische Humanismus der Gegenwart" En: AA.VV., Der Christ in der Welt. Eine Enzyklopädie, XVIII Reihe, Bd. 2. Aschaffenburg, 1959, pp. 19-39.

SCHULTZ, Werner., "Die Auffassung vom Menschen in der Ethik Nicolai Hartmanns" En: Die Christliche Welt, 44 (1930), pp. 328-335.

THIEL, Manfred., Versuch einer Ontologie der Persönlichkeit, Bd. I. Springer-Verlag, Berlin / Göttingen / Heidelberg, 1950.

WEIPPERT, G., "Bemerkungen zu einer noologischen Anthropologie" En: Kölnische Zeitschrift für Soziologie, 3 (1950-51), pp. 265-280.

WEISCHENK, K., Das Bewusstsein und seine Leistung. Ein Beitrag zur Erkenntnis der Natur und des Wesens des Menschen, Junker & Dünhaupt, Berlin, 1940, pp. 179 y ss.

* * * * *

9) ESTUDIOS SOBRE PEDAGOGIA

BALLAUFF, Theodor., "Pädagogische Konsequenzen aus Nicolai Hartmanns Philosophie" En: BUCH, Alois (Hrsg.)., Nicolai Hartmann (1882-1982), Bouvier Verlag, Bonn, 1982, pp. 28-35.

PETERSON, E., Die Persönlichkeit Pestalozzi im Lichte der Philosophie von Nicolai Hartmann, Baltic. Univ. Hamburg, 1947, pp. 21.

* * * * *

10) ESTUDIOS SOBRE LA FILOSOFIA DEL IDEALISMO ALEMAN

ADOLPH, H. (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Theol. Literatur Zeitung, 56 (1931), pp. 187-189.

ANONIMO (Rec.)., "Die philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 44 (1931), pag. 140.

ANONIMO (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Religionspsychologie, 4 (1931), pp. 457.

BUCHENAN, P. (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Geisteskultur, 39 (1930), pag. 97.

CALEO, M. (Rec.)., "Hartmann, N., La filosofia del idealismo tedesco" En: Rass. Sc. filos., 26 (1973), pp. 177-179.

DEL-NEGRO, Walter von., (Rec.)., "Hartmann, N., Die Philosophie des deutschen Idealismus 2. Aufl. 1961" En: Philos. Lit. Anz., 14 (1961), pp. 241-247.

D'ORSI, D. (Rec.)., "Hartmann, N., Die Philosophie des deutschen Idealismus. 2. Aufl." En: Sophia, 31 (1963), pp. 295-296.

FRAGATA, J. (Rec.)., "Hartmann, N., Die Philosophie des deutschen Idealismus. 2. Aufl." en: Rev. portuguesa de Filosofia, 24 (1968), pp. 132-133.

KERN, W. (Rec.)., "Hartmann, N., Philosophie des deutschen Idealismus II" En: Scholastik, 37 (1962), pp. 99-100.

KOEPP (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus, Vol. II" En: Theolog. Literaturbl., 51 (1930), pag. 104.

KUNZ, H. (Rec.)., "Hartmann, N., Die Philosophie des deutschen Idealismus. 2 Aufl. 1961" En: Stud. philos., 20 (1960), pag. 170.

LIEBERT, A. (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus II" En: Berliner Tageblatt del 22-04-1930.

MARCK, S. (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Kant-Studien, 36 (1931), pp. 337-339.

MOOG, E. (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Blätter für deutsche Philosophie, 1 (1927), pag. 127.

SAMUEL, R., "Die Philosophie des deutschen Idealismus. Vol. II" En: Die Schöne Literatur, 32 (1931), pag. 210.

UTITZ, Emil. (Rec.)., "Die Philosophie des deutschen

Idealismus. Vol. I" En: Kant-Studien. 35 (1930), pp. 361-363.

WERKMEISTER, William H. (Rec.)., "Hartmann. N., Die Philosophie des deutschen Idealismus. 2. Aufl. 1961" En: Personalist, 43 (1962), pag. 138.

* * * * *

D) BIBLIOGRAFIA GENERAL CONSULTADA

1) OBRAS SOBRE ESTÉTICA Y FILOSOFIA DEL ARTE

AA. VV., Fragmentos para una teoría romántica del arte (Antología y edición de Javier Arnaldo), Ed. Tecnos, Madrid, 1987.

ADORNO, Th. W., Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band 7, Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. (Traducción al castellano de Fernando Riaza: Teoría estética, Ed. Taurus, Madrid, 1980).

ARISTOTELES., Poética (Ed. Trilíngüe a cargo de Valentín García Yebra), Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1988.

BANFI, A., Filosofía del arte (Traducción al castellano de Antonio-Prometeo Moya), Ed. Península, Barcelona, 1987.

BASCH, V., Corrientes de la estética alemana, Kraft, Buenos Aires, 1967.

BAUMGARTEN, A. G., Aesthetica, 2. Teile., Frankfurt/Oder, 1750/1758 (Rep. Hildesheim, 1970).

BAYER, Raymond., Histoire de l'Esthétique, Armand Colin, París, 1961 (Traducción al castellano de Jasmin Reuter: Historia de la Estética, Ed. FCE, México, 1987).

BECKER, Oskar., "Von der Hinfälligkeit des Schönen und die Abendteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich" En: Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung, Ergänzungs-Band: Husserlfestschrift, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1929, pp. 27-52.

BENJAMIN, Walter., Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Gesammelte Schriften Band 1, 1. Teil., Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, pp. 7-122. (Traducción al castellano de J. F. Yvars y Vicente Jarque: El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán, Ed. Península, Barcelona, 1988).

BENJAMIN, Walter., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften Band 1, 2. Teil., Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, pp. 431-508. (Traducción al castellano: "La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica" En: Discursos interrumpidos, Taurus, Madrid, 1973).

BENSE, Max., Aesthetica, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1954. (Traducción al castellano: Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello, Ed. Nueva Visión,

Buenos Aires, 1973).

BLOCH, Ernst., Ästhetik des Vorscheins, Herausgegeben von Gert Ueding, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (2 Bde.).

BLOCH, Ernst., Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie. Gesamtausgabe. Band 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969.

BLOCH, Ernst., Zur Philosophie der Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

BOHRER, Karl Heinz., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

BOSANQUET, Bernard., Historia de la Estética (Traducción al castellano de J. Rovira Armengol), Ed. Nova, Buenos Aires, 1954.

BRELET, G., Esthétique et création musicale, PUF, París, 1947.

BRENTANO, Franz., Grundzüge der Ästhetik (Aus dem Nachlass hrsg. von Franziska Mayer-Hillebrand), Francke Verlag, Bern, 1959.

BRINKMANN, Donald., Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes, Zürich-Leipzig, 1938.

BRUYNE, Edgard de., Historia de la Estética. (Traducción al castellano de Fr. Armando Suárez O.P.) Ed. Católica, BAC, Madrid, 1963. (2 vols.)).

BRUYNE, Edgard de., Estudios de estética medieval (Traducción al castellano de Fr. Armando Suárez O.P.), Ed. Gredos, Madrid, 1958. (3 vols.)).

BRUYNE, Edgard de., L'esthétique du Moyen Age, Ed. de L'Institut supérieur de Philosophie, Louvain, 1947. (Traducción al castellano de Carmen Santos y Carmen Gallardo: La estética de la Edad Media, Ed. Visor, Madrid, 1987).

BUBNER, Rüdiger., "Über einige Bedingungen gegenwärtigen Ästhetik" En: Neue Hefte für Philosophie, 5 (1973), pp. 39-73.

BURKE, Edmund., A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1756), F. Dove, London, 1827². (Traducción al castellano de Juan A. López Férez: Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello, Ed. Tecnos, Madrid, 1987).

CAMON AZNAR, José., Filosofía del arte, Col. Austral nº 1562, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1974.

CAMON AZNAR, José., El arte desde su esencia, Col. Austral nº 1399, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968.

CEREZO GALAN, Pedro., Arte, verdad y ser en Heidegger (La estética en el sistema de Heidegger), Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1963.

COHEN, Hermann., Kants Begründung der Ästhetik, F. Dümmers Verlagsbuchhandlung, Berlín, 1889.

COHEN, Hermann., System der Philosophie. Dritter Teil: Ästhetik des reinen Gefühls. Zweite, unveränderte Auflage. Verlegt bei Bruno Cassirer, Berlín, 1912. (2 Bde.)

COHEN, S. S., Roman Ingarden's Aesthetics of literature, Univ. Microfilms International, London, 1979.

COHN, Jonas., Allgemeine Ästhetik, Leipzig, 1901.

CONRAD, Waldemar., "Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie" En: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3 (1908), pp. 71-118, 469-511; 4 (1909), pp. 400-455.

CONRAD, Waldemar., "Die Wissenschaftliche und die ästhetische Geisteshaltung und die Rolle der Fiktion und Illusion in derselben" En: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, 159 (1915), pp. 1-61.

CONTE, Giuseppe., "In margine a un manoscritto husserliano sull'estetica" En: Aut-Aut, 131-132 (1972), pp. 102-107.

COOMARASWAMY, A. K., Teoría medieval de la belleza (Traducción al castellano de Esteve Serra), Ediciones de la tradición unánime, Barcelona, 1987.

CROCE, Benedetto., Breviario di Estetica. Quattro Lezioni, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1913. (Traducción al castellano de J. Sánchez Rojas: Breviario de Estética. Cuatro Lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice, Col. Austral nº 41, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1985).

CROCE, Benedetto., Filosofia come scienza dello spirito. I: Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1908⁵. (Traducción al castellano: Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973).

CROCE, Benedetto., Problemi di Estetica, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1910.

CROCE, Benedetto., Nuovi Saggi di Estetica, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1920.

CROCE, Benedetto., Aesthetica in nuce, Ed. Interamericana,

Buenos Aires, 1943.

DELLA VOLPE, G., Crítica del gusto, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966.

DESSOIR, Max., Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1923².

DESSOIR, Max., "Aesthetics and the philosophy of Art in contemporary Germany" En: Monist, 36 (1926), pp. 299-310.

DILTHEY, Wilhelm., Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe. Gesammelte Schriften IV Band: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik, 5. unveränderte Auflage. B. G. Teubner, Stuttgart, Vandenhoeck & Ruprecht / Göttingen, 1968. (Traducción parc. al castellano de E. Tabernig: Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su tarea actual, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945).

DILTHEY, Wilhelm., Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literatur Geschichte, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1954. (Traducción al castellano de Emilio Uranga y Carlos Gerhard: Obras de W. Dilthey, IX: Literatura y fantasía, FCE, México, 1978).

DILTHEY, Wilhelm., Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, Zwölfte Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1921. (Traducción al castellano de W. Rocés: Obras de W. Dilthey IV. Vida y Poesía, FCE, México, 1945).

DUFRENNE, Mikel., Le poétique (precedé de: Pour une philosophie non théologique), PUF, París, 1973.

DUFRENNE, Mikel., Phénoménologie de l'expérience esthétique, PUF, París, 1962². (2 Vols.) (Traducción al castellano: Fenomenología de la experiencia estética, Fernando Torres Ed., Valencia, 1982 (Vol. I), 1983 (Vol. II)).

DUFRENNE, Mikel / FORMAGGIO, Dino., Tratatto di estetica (2. Vols.: 1. Storia; 2. Teoria), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981.

DUFRENNE, Mikel., Esthétique et Philosophie, Editions Klincksieck, París, 1980 (2 Vols.).

DUFRENNE, Mikel., Arte y lenguaje (Introducción de Román de la Calle), Revista Teorema, Valencia, 1979.

ESTRADA HERRERO, David., Estética, Ed. Herder, Barcelona, 1988.

FALK, E., "Ingarden's concept of aesthetic object" En: Comparative literature Studies, 3 (1981), pp. 230-237.

FAUÇONNET, André., L'esthétique de Schopenhauer, Ed. Alcan, París, 1913.

FECHNER, G. Th., Vorschule der Aesthetik (2 Bände in 1 Band). Beigebunden ist: Zur experimentellen Aesthetik, Georg Olms Verlag, Hildesheim / New York, Breitkopf & Härte, Wiesbaden, 1978.

FIEDLER, Konrad., Schriften zur Kunst, W. Fink Verlag, München, 1971 (2 Bde.) (Traducción parc. al castellano de Vicente Romano: Escritos sobre arte, Ed. Visor, Madrid, 1990).

FINK, Eugen., "Vergegenwärtigung und Bild" En: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 11 (1931), pp. 239-309.

FISCHER, Ernst., La necesidad del arte (Traducción al castellano de J. Solé-Turá), Ed. Península, Barcelona, 1985.

FORMAGGIO, Dino., Studi di estetica, Milano, 1962.

FUBINI, Enrico., L'estetica musicale dall'antichità al Settecento. L'estetica musicale del Settecento a oggi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976. (Traducción al castellano de C. G. Pérez de Aranda: La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Ed. Alianza Música, Madrid, 1990²).

GADAMER, Hans-Georg., Die Aktualität des Schönen, Philipp Reclam, Stuttgart, 1977. (Traducción al castellano de A. Gómez Ramos: La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta, Ed. Paidós, Barcelona, 1991).

GARCIA MORENTE, Manuel., La estética de Kant (1912), Librería Victoriano Suárez, Madrid, 1961².

GEIGER, Moritz., "Rezension von R. Odebrecht: Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Bd. 1. Berlin, 1927" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 294-295.

- Aparecido anteriormente en: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 26 (1932), pp. 106-109.

GEIGER, Moritz., "Rezension von W. Ziegenfuss: Die phänomenologische Ästhetik, Berlin, 1927" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 296-299.

- Aparecido anteriormente en: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 26 (1932), pp. 106-109.

GEIGER, Moritz., Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, Sonderdruck aus: Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung, Bd. I.

Herausgegeben von E. Husserl-Göttingen, 1913. Zweiter unveränderter Abdruck, Verlag von Max Niemeyer, Halle, 1922, pp. 567-684.

GEIGER, Moritz., "Oberflächen und Tiefenwirkung der Kunst" En: Proceedings of the 6th. International Congress of Philosophy, New York / London, 1927, p. 462-468.

- Republicado en: Zugänge zur Ästhetik, Der neue Geist Verlag, Leipzig, 1928.

GEIGER, Moritz., "Das Problem der ästhetische Scheingefühle" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 68-72.

- Aparecido anteriormente en: Bericht des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlín, 7-9 Okt. 1913, Stuttgart, 1914, pp. 191-194.

GEIGER, Moritz., "Zum Problem der Stimmungseinfühlung bei Landschaften" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 18-59.

- Aparecido anteriormente en: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 6 (1911), pp. 1-42.

GEIGER, Moritz., Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Gesammelte, aus dem Nachlass ergänzte Schriften zur Ästhetik, hrsg. von Klaus Berger und Wolfhart Heckmann, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976.

GEIGER, Moritz., "Die Bedeutung der Kunst, unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 301-547.

GEIGER, Moritz., "Ästhetik" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 84-270.

- Aparecido anteriormente en: Die Kultur der Gegenwart, hrsg. v. P. Hinneberg, Teil I, Abtlg. 6; Leipzig / Berlín, 1921, pp. 311-351.

(Traducción al castellano: Estética. Los problemas de la Estética. La estética fenomenológica, Ed. Argos, Buenos Aires, 1946).

GEIGER, Moritz., "Phänomenologische Ästhetik" En: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 271-293.

- Aparecido anteriormente en: Archiv für der gesamte Psychologie, 49 (1924), pp. 463 y ss. y de forma completa en Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19 (1925), pp. 29-42. Republicado en: Zugänge zur Ästhetik, Der neue Geist Verlag, Leipzig, 1928.

(Traducción al castellano: Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica, Ed. Argos, Buenos Aires, 1946).

GEIGER, Moritz., Zugänge zur Ästhetik, Der neue Geist Verlag, Leipzig, 1928.

- Republicado posteriormente en: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 133-293.

(Traducción al castellano de Raimundo Lida: Introducción a la estética, Publicaciones del Centro de Estudiantes de Humanidades de La Plata, 1933).

GENTILE, Giovanni., Filosofia dell'arte. Opere Complete di Giovanni Gentile. Vol. IV, Fratelli, Treves Editori, Milano, 1931.

GILBERT, Katherine Everett / KUHN, Helmut., A history of Esthetics, Greenwood Press Publishers, Wesport, Conneticut, 1972.

GIVONE, Sergio., Storia dell'estetica. Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 1988. (Traducción al castellano de Mar García Lozano: Historia de la Estética, Ed. Tecnos, Madrid, 1990).

GROOS, K., Einleitung in die Ästhetik, Giessen, 1892.

GROSSE, E., Los comienzos del arte, Ed. Impulso, Buenos Aires, 1944.

HAMANN, Richard., Ästhetik, B. G. Teubner, Leipzig / Berlín, 1919².

HANSLICK, E., Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig, 1874.

HARTMANN, Eduard von., Philosophie des Schönen, 2. Aufl. Neu hrsg. von Richard Müller-Freienfels (Mit Benutzung des handschriftlichen Nachlass E. v. Hartmanns), Volksverband der Bücher, Berlín, 1924.

HARTMANN, Eduard von., Die deutsche Ästhetik seit Kant, Leipzig, 1886.

HEGEL, G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik. Werke, Bde. 13, 14, 15. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. (Traducción al castellano de Alfredo Brotóns Muñoz: Lecciones sobre estética, Ed. Akal, Madrid, 1989).

HEIDEGGER, Martin., Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Gesamtausgabe, Band 4, Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1982. (Traducción al castellano de José M^a Valverde: Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ed. Ariel, Barcelona, 1983).

HEIDEGGER, Martin., Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Gesamtausgabe, Band 4, Hrsg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1981, pp. 33-48.

(Traducción al castellano de J. D. García Bacca: Hölderlin y la esencia de la poesía, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989).

HEIDEGGER, Martin., Der Ursprung des Kunstwerkes. Holzwege. Gesamtausgabe, Band 5, Hrsg. Friedrich-Wilhelm von Hermann, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1978. (Traducción al castellano: "El origen de la obra de arte" En: Sendas Perdidas. Holzwege, Ed. Losada, Buenos Aires, 1979).

HEIDEGGER, Martin., Arte y poesía (contiene las conferencias: "El origen de la obra de arte" y "Hölderlin y la esencia de la poesía"), Ed. FCE, México, 1985.

HERMANN, F. W., Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes", Frankfurt am Main, 1979.

HENCKMANN, Wolfhart., "Moritz Geigers Konzeption einer phänomenologischen Ästhetik" En: GEIGER, Moritz., Die Bedeutung der Kunst, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, pp. 549-590.

HILDEBRAND, Adolf von., Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1893. (Traducción al castellano de M^a I. Peña Aguado: El problema de la forma en la obra de arte, Visor, Madrid, 1989).

HILDEBRAND, Dietrich von., Ästhetik. 1 Teil. Gesammelte Werke, Band V, Herausgegeben von der Dietrich von Hildebrand Gesellschaft, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1977.

HILDEBRAND, Dietrich von., Ästhetik. 2 Teil. Gesammelte Werke, Band VI, Herausgegeben von der Dietrich von Hildebrand Gesellschaft, Nachgelassenes Werk, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1984.

HOSPERS, John / BEARDSLEY, Monroe C., Estética. Historia y fundamentos (Traducción de Ramón de la Calle), Ed. Cátedra, Madrid, 1976).

HUME, David., Of the standard of taste and other Essays (Ed. John W. Lenz) Bobbs-Merril Company, New York, 1965. (Traducción al castellano: La norma del gusto, Revista Teorema, Valencia, 1980).

HUSSERL, Edmund., Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass (1898-1925), Herausgegeben von Eduard Marbach, Martinus Nijhoff, The Hague, 1980.

INGARDEN, Roman., Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (Musikwerk, Bild, Architektur, Film), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962.

INGARDEN, Roman., Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik. 1936-1937, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969.

INGARDEN, Roman., Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968⁴.

INGARDEN, Roman., "Concreción y reconstrucción" En: WARNING, Rainer (Ed.), Estética de la recepción: Roman Ingarden, F. Vodicka, H. G. Gadamer, Michael Rifaterre, Stanley Fisch, Wolfgang Iser, Hans Rober Jauss, Ed. Visor, Madrid, 1989.

INGARDEN, Roman., Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Gebiete der Ontologie. Logik und Literaturwissenschaft, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972⁴.

INGARDEN, Roman., Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937-1969), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1976.

JANKÉLEVITCH, Vladimir., La musique et l'ineffable, Ed. de Seuil, París, 1983.

JEAN PAUL., Vorschule der Ästhetik. Werke, Bd. V, C. Hauser Verlag, München, 1963, pp. 7-456. (Traducción parc. al castellano: Introducción a la estética, Hachette, Buenos Aires, 1976).

JIMÉNEZ, José., La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse, Ed. Tecnos, Madrid, 1983.

KAUFMANN., Fritz., "Art and Phenomenology" Incluido en: FARBER, Marvin (Ed.), Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl, Cambridge, Massachussets, 1940, pp. 188-202.

KAUFMANN, Fritz., "Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung" En: Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung. Ergänzungsband: Husserl-Festschrift, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1929, pp. 191-223.

KAUFMANN, Fritz., Das Reich des Schönen, Stuttgart, 1960.

KAULBACH, Friedrich., "La estética de Kant y la filosofía del arte de Schelling" En: FALGUERAS, Ignacio (Ed.), Los comienzos filosóficos de Schelling, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1988, pp. 79-93.

KELKEL, Arion L., La légende de l'être. Langage et poésie chez Heidegger, Vrin, París, 1980.

KOGAN, Jacobo., La religión del arte, EMECE Editores, Buenos Aires, 1987.

KOGAN, Jacobo., El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1965.

KOGAN, Jacobo., Arte y Metafísica, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1971.

KRAUSE, K. Ch. F., Compendio de Estética (Traducción al castellano de Francisco Giner), Lib. V. Suárez, Madrid, 1883².

KREIS, Friedrich., Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1922.

KUHN, H., Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, Berlín, 1931.

LANGER, Susanne., Feeling and Form, Scribner's, N. York, 1953.

LANGER, Susanne., Philosophy in a new Key, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1951.

LANGER, Susanne., Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1966.

LESSING, Gotthold Ephraim., Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Ausgewählte Werke. Dritter Band. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Stammler. Carl Hauser Verlag, München, s. f. pp. 1-150. (Traducción al castellano de Eustaquio Barján: Laocoonte, Ed. Tecnos, Madrid, 1990; existe también traducción de E. Palau: Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía, Ed. Orbis, Barcelona, 1985).

LIPPS, Th., Grundlegung der Ästhetik, Leipzig und Hamburg, 1914. (Traducción al castellano de Eduardo Ovejero y Maury: Los fundamentos de la Estética, Ed. Daniel Jorro, Madrid, 1923).

LOMBA FUENTES, Joaquín., Principios de filosofía del arte griego, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

LOPEZ QUINTAS, Alfonso., Estética, Universidad de Palma de Mallorca, 1975.

LOPEZ QUINTAS, Alfonso., Estética de la creatividad, Ed. Cátedra, Madrid, 1977.

LOTZE, H., Geschichte der Ästhetik, München, 1868.

LUKACS, G., "Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik" En: Lógos, 7 (1917-18), pp. 1-39.

LUKACS, G., Ästhetik, Hermann Luchterhand Verlag. G. M. B. H. Berlín-Spandau, 1963 (4 Bde.). (Traducción al castellano de Manuel Sacristán: Estética, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1960 (4 vols.)).

MARCUSE, Herbert., "Die Gesellschaft als Kunstwerk" En: Neues Forum (167-168), pp. 863-866. (Traducción al castellano: "El futuro del arte" En: Convivium, 26 (1968), pp. 71-79).

MARCUSE, Herbert., Die Permanenz der Kunst, Carl Hansel Verlag, München, 1976. (Traducción al castellano de J. F. Ivars: La dimensión estética, Materiales, Barcelona, 1978).

MECKAUER, Walter., Wesenhafte Kunst, München, 1920.

MECKAUER, Walter., "Ästhetische Idee und Kunsttheorie. Anregung zur Begründung einer Phänomenologischen Ästhetik" En: Kant-Studien, 22 (1918), pp. 262-230.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino., La estética del idealismo alemán (Selección y prólogo de Oswaldo Market), Ed. Rialp, Madrid, 1954. (Extracto de : MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino., Historia de las ideas estéticas en España, Vol. IV, Ed. Nac. de Obras Completas, CSIC, Madrid-Santander, 1948).

MEUMANN, E., Introducción a la Estética actual, Ed. Calpe, Madrid, 1923.

MEYER, Leonard., Emotion and meaning in music, University of Chicago Press, Chicago, 1957.

MORITZ, Karl-Philipp., "Götterlehre" En: Werke, Hrsg. v. H. Günther, B. 2. M. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1981, pp. 611-613.

MORITZ, Karl-Philipp., Schriften zur Aesthetik und Poetik, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido., L'esthétique contemporaine. Une enquête, Matorati Editeur, Milano, 1960. (Traducción al castellano de A. Pirk y R. Pochter: La estética contemporánea. Una investigación, Ed. Losada, Buenos Aires, 1971).

MÜLLER-FREIENFELS, R., "Die assoziativen Faktoren in ästhetischen Geniessen" En: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie, 54 (1910), pp. 88 y ss.

NOVALIS., "Textos" En: Revista de Ideas Estéticas, 97 (1967), pp. 87-103.

OBERTI, E., L'estetica nel pensiero di Heidegger, Milano, 1955.

OCAMPO, Estela / PERAN, Martí., Teorías del arte, Ed. Icaria, Barcelona, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José., La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Ed. Revista de Occidente / Alianza, Madrid, 1981.

ORTEGA Y GASSET, José., "Meditación del marco" en: El espectador, Ed. Salvat, Estella, 1970, pp. 89-95,

PAETZOLD, Heinz., "Einige Positionen gegenwärtiger Ästhetik", En: Neue Rundschau, 86 (1975), pp. 611-627.

PAETZOLD, Heinz., Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1983.

PANOFSKY, Erwin., Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Bruno Hessling Verlag, Berlin, 1924. (Traducción al castellano de Maria Teresa Pumarega: Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1984).

PAREYSON, Luigi., Estetica dell'idealismo tedesco I-II, Torino, 1950.

PIGUET, J. Claude., "Esthétique et phénoménologie: a propos de M. Dufrenne" En: Kant-Studien, 47 (1955-56), pp. 192-202.

PLEBE, A., "L'estetica tedesca del '900" En: Momenti e problemi di storia dell'estetica III, Milano, 1961, pp. 1183-1238; 1226 y ss.

PÖGGELER, Otto., Der Denkweg Martin Heideggers, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1963 / 1983. (Traducción al castellano de Félix Duque: El camino del pensar de Martin Heidegger, Ed. Alianza, Madrid, 1986).

PUCIARELLI, Eugenio., "El arte en la filosofía de Schelling" Estudio preliminar a: SCHELLING, F. W. J., Filosofía del arte (Traducción al castellano de Elsa Taberning), Ed. Nova, Buenos Aires, 1949, pp. IX-XXXI.

RAVERA, Marco., Estetica posthegeliana. Figure e problemi, Saggi di Estetica e di Poetica, 21, Mursia, Milano, s.a.

READ, Herbert., A concise History of modern painting, Thames and Hudson, London, 1986.

ROSENKRANZ, K., Aesthetik des Hässlichen, Königsberg, 1853.

ROSSET, Clément., L'esthétique de Schopenhauer, París, 1969.

SADZIK, J., Esthétique de M. Heidegger, París, 1963.

SARTRE, Jean-Paul., Situations I. Essais critiques (Sélection), Gallimard, París, 1947. (Traducción al castellano de Luis Echávarri: Escritos sobre literatura, Ed. Alianza Losada, Madrid, 1985 (2 vols)).

SCARAMUZZA, Gabriele., "Il tempo della letteratura: Roman Ingarden" En: Materiali Filosofici, 11 (1984), pp. 40-59.

SCARAMUZZA, Gabriele., "L'estetica fenomenologica" En: DUFRENNE, M. / FORMAGGIO, D., Tratatto di estetica. 1. Storia, Arnaldo Mondadori Editore, Milano, 1981, pp. 343-360.

SCARAMUZZA, Gabriele., "Nota sul manoscritto A VI 1 di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica" En: Aut-Aut, 131-132 (1972), pp. 95-101.

SCARAMUZZA, Gabriele / SCHUHMAN, Karl., "Ein Husserlmanuskript über Ästhetik" En: Husserl Stud., 7 (1990), pp. 165-177.

SCHELER, Max., Zum Phänomen des Tragischen. Gesammelte Werke, Band 3: Abhandlungen und Aufsätze. Vom Umsturz der Werte, Vierte durchgesehene Auflage herausgegeben von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern, 1955, pp. 149-171.

SCHELLING, F. W. J., Textes esthétiques (Trad. de Alain Pernet, présentés par Xavier Tilliette), Ed. Klincksieck, Paris, 1978.

SCHELLING, F. W. J., Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Schellings Werke. Dritter Ergänzungsband: Zur Philosophie der Kunst 1803-1817. Nach der Original Ausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Unveränderter Nachdruck der 1959 erschienenen Ausgabe, 1968, pp. 388-431. (Traducción al castellano: La relación de las artes figurativas con la naturaleza, Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1980⁵).

SCHELLING, F. W. J., Philosophie der Kunst. Schellings Werke. Dritter Band: Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Unveränderter Nachdruck der 1959 erschienenen Ausgabe, 1968, pp. 375-509. (Traducción al castellano de Elsa Tabernig: Filosofía del arte, Ed. Nova, Buenos Aires, 1949).

SCHELLING, F. W. J., Texte zur Philosophie der Kunst, P. Reclam Universal Bibliothek, 5777, Stuttgart, 1982.

SCHILLER, J. C. Friedrich., Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1984.

SCHILLER, J. C. Friedrich., Kallias oder über die Schönheit. Sämtliche Werke, Fünfter Band, Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von G. Fricke und H. G. Göpfert, Carl Hauser Verlag, München, 1989, pp. 394-433. (Traducción al castellano de Jaime Feijoó: Kallias, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 1-107).

SCHILLER, J. C. Friedrich., Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Sämtliche Werke. Fünfter Band. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von G. Fricke und H. G. Göpfert, Carl Hauser Verlag, München, 1989, pp. 570-669. (Traducción al castellano de Jaime Feijoó: Cartas sobre la educación estética del hombre, Ed. Anthropos,

Barcelona, 1990, pp. 109-381).

SCHILLER, J. Ch. Friedrich., Über Anmut und Würde. Sämtliche Werke. Fünfter Band. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von G. Fricke und H. G. Göpfert, Carl Hauser Verlag, München, 1989, pp. 433-488. (Traducción al castellano de Juan Probst y Raimundo Lida: Sobre la gracia y la dignidad, Ed. Icaria, Barcelona, 1985, pp. 9-66).

SCHILLER, J. Ch. Friedrich., Über naive und sentimentalische Dichtung. Sämtliche Werke. Fünfter Band. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von G. Fricke und H. G. Göpfert. Carl Hauser Verlag, München, 1989, pp. 694-780. (Traducción al castellano de Juan Probst y Raimundo Lida: Sobre poesía ingenua y sentimental, Ed. Icaria, Barcelona, 1985, pp. 67-157).

SCHLEGEL, A. W., Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst (1801-1802), J. Minor, Heilbronn, 1884, 2 Bde.

SCHLEGEL, A. W., Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1808), G. Amoretti, Bonn-Leipzig, 1923, 2. Bde.

SCHLEGEL, A. W., "Von der Mythologie" En: Kritische Schriften und Briefe, Bd. 2. Die Kunstlehre, E. Lohmer, Stuttgart, 1963, pp. 282-285.

SCHLEGEL, A. W., "Textos" En: Revista de Ideas Estéticas, 103 (1968), pp. 291-311.

SCHLEGEL, F., "Aufzeichnungen aus dem Nachlass: von der Schönheit in der Dichtkunst III (1795-1796)" En: KULENKAMPFF, J. (Hrsg.), Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

SCHLEGEL, F., "Rede über Mythologie" En: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Behler Verlag, München / Paderborn / Wien, 1958 y ss., pp. 311-328.

SCHLEIERMACHER, F. D. E., Vorlesungen über die Ästhetik. Aus Schleiermacher's handschriftlichen Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften. Herausgegeben von Carl Lommatzsch, G. Reiner, Berlín, 1842.

SCHLÖZER, Boris de., Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale, Gallimard, Paris, 1947. (Traducción al castellano: Introducción a Juan Sebastián Bach, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1961).

SCHOPENHAUER, Arthur., Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen, Teil III. Aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegeben und eingeleitet von Volkel Spierling. Piper Verlag, München, 1985.

SCHULZ, W., Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Pfullingen, 1985.

SEDLMAYR, H., Kunst und Wahrheit, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Rde. 71.

SPIEGELBERG, Herbert., "Moritz Geiger (1880-1937): from phenomenological esthetics toward Metaphysics" En: The phenomenological movement. A historical introduction, V.I., Martinus Nijhoff, The Hague, 1976². pp. 206-218.

STANGOS, Nikos (Ed.)., Conceptos de arte moderno (Traducción al castellano de Joaquín Sánchez Blanco), Ed. Alianza, Madrid, 1987.

STRAVINSKI, Igor., Poétique musicale, Janin, París, 1945.

TAINE, H., Filosofía del arte (Traducción al castellano de Isabel Gil Ramales), Ed. Aguilar, Madrid, 1957.

TAKES, J., "The literary work and its concretization in Roman Ingarden's Aesthetics" En: Analecta Husserliana, 1984, pp. 285-302.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw., Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia estética (Traducción al castellano de Francisco Rodríguez Marín), Ed. Tecnos, Madrid, 1990².

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, Historia Estetyki, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1962-1970. (Traducción al castellano de Danuta Kurzyca: Historia de la estética, Ed. Akal, Madrid, 1987-1991 (3 Vols)).

TYMINIECKA, A. T., "The tenets of Roman Ingarden's Aesthetics in a Philosophical perspective" En: Analecta Husserliana, 1984, pp. 271-283.

UTITZ, E., "Ästhetik und Philosophie der Kunst" En: Die Philosophie in ihren Einzelgebieten, Vol. II, Herausgegeben von Max Dessoir, Ulstein Verlag, Berlín, 1925, pp. 609-711.

UTITZ, E., Geschichte der Ästhetik, Junker & Dünhaupt Verlag, Berlín, 1932.

VISCHER, F. Th., Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Carl Macken's Verlag, Neutlingen und Leipzig, 1846 (4 Bde.)

VOLKELT, Johannes., Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik, München, 1920.

VOLKELT, Johannes., System der Ästhetik, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München, 1905 (3 Bde.)

WARNING, Rainer (Ed.)., Estética de la recepción. Roman Ingarden. Félix V. Vodicka. Hans Georg Gadamer. Michael Riffaterre. Stanley Fisch. Wolfgang Iser. Hans Robert Jauss, Ed. Visor, Madrid, 1989.

WEISSE, Ch. H., System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit I-II, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1966. (Reprographische Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1830).

WIEHL, Reiner., "Prozesse und Kontraste. Ihre Kategoriale Funktion in der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie auf der Grundlage der Whiteadschen Metaphysik" En: HOLZ, H./ WOLF-GAZO, E. (Hrsgg.)., Whitehead und das Prozessbegriff, Freiburg, 1984, pp. 315-341.

WÖLFFLIN, H., Conceptos fundamentales de Historia del arte, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1985.

ZECCHI, Stefano., "Un manoscritto husserliano sull'estetica (E. Husserl: Manoscritto a VII, 1)" en: Aut-Aut, 131-132 (1972), pp. 80-94.

ZIEGENFUSS, Werner., Die phänomenologische Ästhetik, Arthur Collignon Verlag, Berlin, 1928.

ZIEHEN, Th., Vorlesungen über Ästhetik, Halle, 1923. (2 Bde.)

ZIMMERMANN, R., Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft, Wien, 1858.

* * * * *

2) OTRAS FUENTES

ARISTOTELES., Metafísica (Ed. trilingüe, a cargo de Valentín García Yebra), Ed. Gredos, Madrid, 1982².

ARISTOTELES., Retórica (Traducción al castellano de Antonio Tovar), Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971.

BAUMGARTEN, A. G., Acroasis Logica, Halle, 1761, 2. Aufl. Tollner Verlag, 1773.

BERGSON, Henri., Le rire. Essai sur la signification du comique, Félix Alcan, París, 1906⁴. (Traducción al castellano: La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Ed. Prometeo, Valencia, 1971).

BLOCH, Ernst., Ergänzungsband zur Gesamtausgabe: Tendenz-Latenz-Utopie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978.

BLOCH, Ernst., "El hombre como posibilidad" En: El futuro de la esperanza, Sígueme, Salamanca, 1973, pp. 59-76.

BLOCH, Ernst., Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Gesamtausgabe, Band 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959. (Traducción al castellano: El principio esperanza, Biblioteca Filosófica, Ed. Aguilar, Madrid, 1977 (V.I),. 1979 (V.II), 1980 (V.III)).

BLOCH, Ernst., Geist der Utopie. Gesamtausgabe, Band 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971.

CASSIRER, Ernst., Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1956. (Traducción al castellano de Carlos Gerhard: Esencia y efectos del concepto de símbolo, FCE, México, 1989).

CASSIRER, Ernst., Philosophie der symbolischen Formen., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1988⁹. (3 Bde.) (Traducción al castellano de Armando Morones: Filosofía de las Formas simbólicas, FCE, México, 1976. 3 Vols.).

CENCILLO, Luis., Historia de la reflexión, Vol. II: De Ockham a Lévi-Strauss. 2ª Ed. corregida y aumentada de Historia de los sistemas filosóficos, Publicaciones del Seminario de Historia de los Sistemas de la Universidad Complutense de Madrid, 1972.

COPLESTON, Frederick., Historia de la Filosofía, Vol. IV. De Descartes a Leibniz, Ed. Ariel, Barcelona, 1991².

DIAZ, Carlos., Husserl (Intencionalidad y fenomenología), Biblioteca "Promoción del Pueblo" Serie P. nº 40. Ed. Zero, Madrid, 1971.

DIAZ DEL CERIO, Franco., Introducción a la filosofía de Wilhelm Dilthey, Libros "Pensamiento", Juan Flors Editor,

Barcelona, 1963.

DILTHEY, Wilhelm., Crítica de la razón histórica (Antología), Ed. Península, Barcelona, 1986.

DILTHEY, Wilhelm., Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studiums der Gesellschaft und der Geschichte. Gesammelte Schriften. Erster Band. 6 unveränderte Auflage, B. G. Teubner, Stuttgart, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966. (Traducción al castellano de J. Marías: Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia, Ed. Alianza, Madrid, 1980).

FICINO, Marsilio., De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón (Traducción al castellano de Rocío de la Villa Ardura), Ed. Tecnos, Madrid, 1986.

FINK, Eugen., La filosofía de Nietzsche (Traducción al castellano de Andrés Sánchez Pascual), Ed. Alianza, Madrid, 1981⁴.

FRAILE, G., Historia de la Filosofía. Vol. V: Socialismo, materialismo y positivismo (ed. a cargo de Teófilo Urdanoz), Ed. Católica, BAC, Madrid, 1975.

FRAILE, G., Historia de la Filosofía. Vol. VI: Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo (ed. a cargo de Teófilo Urdanoz), Ed. Católica, BAC, Madrid, 1978.

FRONDIZI, Risieri., ¿Qué son los valores? Introducción a la axiología, FCE, México, 1979⁵.

GADAMER, Hans-Georg., Wahrheit und Methode, J. G. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1975⁴. (Traducción al castellano de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito: Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, Ed. Sígueme, Salamanca, 1988³).

GADAMER, Hans-Georg., "Anschauung und Anschaulichkeit" En: Neue Hefte für Philosophie, 18 / 19 (1980), pp. 1-14.

GARCIA MORENTE, Manuel., La filosofía de Kant (una introducción a la filosofía), Col. Austral nº 1591, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1975.

GEHLEN, Arnold., Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt, Jünker und Dünnhaupt, Berlín, 1940. (Traducción al castellano: El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo, Sígueme, Salamanca, 1980).

GOETHE, J. W., Goethes Werke, Testkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1952². (14 Bde.). (Traducción parc. al castellano de Rafael Cansinos Assens: Obras completas de Johann W. Goethe, Ed. Aguilar, Madrid, 1987⁴. 3 Vols.)

GULYGA, Arsenij., Schelling. Leben und Werk, Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart, 1989.

HARTMANN, Eduard von., Philosophie des Unbewussten, Fünfte, neu durchgesehene und vermehrte Auflage. Berlin, Carl Dunckers Verlag, 1873.

HEBREO, León., Diálogos de amor (Traducción al castellano de David Romero), Ed. Tecnos, Madrid, 1986.

HEGEL, G. W. F., Phänomenologie des Geistes. Werke Bd. 3. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. (Traducción al castellano de W. Roces: Fenomenología del espíritu, FCE, México, 1983).

HEGEL, G. W. F., Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Werke, Bde. 8, 9, 10. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. (Traducción al castellano de E. Ovejero y Maury: Enciclopedia de las ciencias filosóficas, Ed. Porrúa, México, 1980).

HEGEL, G. W. F., Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke, Bd. 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. (Traducción al castellano de José Gaos: Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal, Ed. Alianza, Madrid, 1989).

HEIDEGGER, Martin., Sein und Zeit. Gesamtausgabe. Band 2. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1977. (Traducción al castellano de José Gaos: El ser y el tiempo, FCE, México, 1987²).

HEIDEGGER, Martin., Einführung in die Metaphysik. Gesamtausgabe. Band 40. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1983. (Traducción al castellano de Emilio Estiú: Introducción a la Metafísica, Ed. Nova, Buenos Aires, 1956).

HEMSTERHUIS, Frans., Oeuvres Philosophiques, Ed. L. Hausmann, París, 1809, 2 Vols.

HILDEBRAND, Dietrich von., Ethik. Gesammelte Werke, Band II. Herausgegeben von der Dietrich von Hildebrand Gesellschaft, Verlag Josef Habbel, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz. 2 Auflage, 1959. (Traducción al castellano de S. Gómez Nogales S.I.: Ética cristiana, Ed. Herder, Barcelona, 1962. Existe también traducción más reciente a cargo de J. J. García Norro: Ética, Ed. Encuentro, Madrid, 1983).

HILDEBRAND, Dietrich von., "Die Idee sittlichen Handlung"

en: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 3 (1916), pp. 126-252.

HOBBS, Thomas., English Works, Scientia, Aalen, 1962 (11 Vols.).

HUME, David., A Treatise of human nature, Ed. L. A. Selby Bigge. Oxford Clarendon Press, 1973. (Traducción al castellano de Félix Duque: Tratado de la naturaleza humana, Ed. Nacional, Madrid, 1982², 2 Vols.).

HUSSERL, Edmund., Briefe an Roman Ingarden. Mit Erläuterungen an Husserl, hrsg. v. Roman Ingarden. Haag, 1968.

HUSSERL, Edmund., Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. Gesammelte Werke (Husserliana), Band I. Herausgegeben und eingeleitet von S. Strasser. Martinus Nijhoff, Haag, 1950. (Traducción al castellano de Miguel García-Baró: Meditaciones cartesianas. Introducción a la fenomenología, FCE, México, 1985).

HUSSERL, Edmund., Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes, Zweites und Drittes Buch. Gesammelte Werke (Husserliana), Bde. III-IV. Herausgegeben von Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Haag, 1952. (Traducción del primer libro al castellano de José Gaos: Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, FCE, México, 1985²).

HUSSERL, Edmund., Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen. Gesammelte Werke (Husserliana), Band II. Herausgegeben und eingeleitet von Walter Biemel. 2. Auflage, Martinus Nijhoff, Haag, 1958. (Traducción al castellano de Miguel García-Baró: La Idea de la Fenomenología. Cinco lecciones, FCE, México, 1982).

HUSSERL, Edmund., Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Gesammelte Werke (Husserliana), Band XVII, Herausgegeben von Paul Janssen, Martinus Nijhoff, Haag, 1974. (Traducción al castellano: Lógica formal y trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica, UNAM, México, 1962).

HUSSERL, Edmund., Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. Gesammelte Werke (Husserliana), Band VI. Herausgegeben von Walter Biemel, 2. Auflage, Martinus Nijhoff, Haag, 1962. (Traducción al castellano de Jacobo Muñoz y Salvador Más: La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica, Ed. Crítica, Barcelona, 1991).

HUSSERL, Edmund., Philosophie als strenge Wissenschaft. Gesammelte Werke (Husserliana), Band XXV. Aufsätze und Vorträge (1911-1921). Mit ergänzenden Texten herausgegeben von

Thomas Nenon und Hans Reiner. Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1987, pp. 3-62. (Traducción al castellano de Elsa Tabernig: La filosofía como ciencia estricta, Ed. Nova, Buenos Aires, 1969²).

HUSSERL, Edmund., Logische Untersuchungen. Gesammelte Werke (Husserliana), Bd. XVIII-XIX-1/2. Herausgegeben von Elmar Holenstein und Ursula Panzer, Martinus Nijhoff, Haag, 1975-1984. (Traducción al castellano de Manuel García Morente y José Gaos: Investigaciones lógicas, Ed. Alianza, Madrid, 1985². 2 Vols.).

HYPOLITE, Jean., Genèse et structure de la "Phénoménologie de l'Esprit" de Hegel, Ed. Montaigne, París, 1946. (Traducción al castellano de Francisco Fernández Buey: Génesis y estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel, Ed. Península, Barcelona, 1974).

KANT, Immanuel., Kritik der reinen Vernunft. Gesammelte Schriften. Band III: Zweite Auflage 1787. Band IV: Erste Auflage 1781, herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlín Druck und Verlag Georg Reiner, 1911. (Traducción al castellano de Pedro Ribas: Crítica de la razón pura, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978).

KANT, Immanuel., Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können. Gesammelte Schriften, Band IV, herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlín Druck und Verlag, Georg Reiner, 1911, pp. 253-384. (Traducción al castellano de Julián Besteiro: Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Ed. Porrúa, México, 1978²).

KANT, Immanuel., Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Gesammelte Schriften. Band II, herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlín Druck und Verlag Georg Reiner, 1912, pp. 205-256. (Traducción al castellano de A. Sánchez Rivero: Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime, Ed. Porrúa, México, 1978²).

KANT, Immanuel., Kritik der Urteilskraft. Gesammelte Werke. Band V, herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlín Druck und Verlag Georg Reiner, 1913, pp. 165-485. (Traducción al castellano de Manuel García Morente: Crítica del Juicio, Ed. Porrúa, México, 1978²).

KANT, Immanuel., Kritik der praktischen Vernunft. Gesammelte Werke. Band V, herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlín, Druck und Verlag Georg Reiner, 1913, pp. 1-164. (Traducción al castellano de Manuel García Morente y Emilia M. Villagrasa: Crítica de la razón práctica, Col. Austral, nº 1589, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981).

LEHMANN, Gerhard., Historia de la Filosofía. Vol. VIII: La filosofía del siglo XIX (II) (Traducción al castellano de A.

J. Castaño Piñán), Ed. Hispano Americana, México, 1964.

LEIBNIZ, G. W., Nouveaux Essais sur l'entendement humain. Die Philosophische Schriften. 5 Band. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlín 1882. Herausgegeben von C. Gerhardt. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1965. (Traducción al castellano de J. Echeverría: Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano, Ed. Nacional, Madrid, 1983).

LEIBNIZ, G. W., Die Philosophische Schriften. 6 Band. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlín 1882. Herausgegeben von C. Gerhardt, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1965. (Traducción parc. de Manuel Fuentes Berot, A. Castaño Piñán y F. P. Samaranch: Monadología. Discurso de Metafísica. Profesión de fe del filósofo, Ed. Orbis, Barcelona, 1983).

MADER, Wilhelm., Max Scheler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt's Monographien, 290, Rowohlt's Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1980.

MANDELBROT, Benoît., Los objetos fractales. Forma, azar, dimensión, Ed. Tusquets, Barcelona, 1987.

MARCUSE, Herbert., Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud, Bacon Press, Boston, 1953. (Traducción al castellano de J. García Ponce: Eros y Civilización, Ed. Ariel, Barcelona, 1984).

MARISTANY, Joachin., Sartre. El círculo imaginario. Ontología irreal de la imagen, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

MARTINEZ MARZOA, Felipe., Historia de la Filosofía, Ed. Itsmo, Madrid, 1975². 2 Vols.

MERLEAU-PONTY, Maurice., L'oeil et l'esprit, Gallimard, París, 1964. (Traducción al castellano: El ojo y el espíritu, Ed. Paidós, Barcelona, 1985).

MERLEAU-PONTY, Maurice., La prose du monde, Gallimard, París, 1969. (Traducción al castellano: La prosa del mundo, Ed. Taurus, Madrid, 1971).

MERLEAU-PONTY, Maurice., Sens et non-sens, Nagel, París, 1966⁵. (Traducción al castellano: Sentido y sin sentido, Ed. Península, Barcelona, 1977).

MERLEAU-PONTY, Maurice., Le visible et l'invisible. Suivi de Notes du travail, Gallimard, París, 1964. (Traducción al castellano: Lo visible y lo invisible (Seguido de: Notas de trabajo), Ed. Seix Barral, Barcelona, 1970).

MERLEAU-PONTY, Maurice., Phénoménologie de la perception, Gallimard, París, 1945. (Traducción al castellano de J. Cabanes: Fenomenología de la percepción, Ed. Península, Barcelona, 1975).

NATORP, Paul., Philosophische Propädeutik. Allgemeine Einleitung in die Philosophie und Anfangsgründe der Logik, Ethik und Psychologie in Leitsätzen zu akademischen Vorlesungen, Marburg, 1903. (Traducción al castellano: Propedéutica filosófica, Ed. Porrúa, México, 1975).

NATORP, Paul., "Kant und die Marburger Schule. Vortrag" En: Kant-Studien (1912), pp. 193-221. (Traducción al castellano: Kant y la Escuela de Marburgo, Ed. Porrúa, México, 1975).

NATORP, Paul., Sozialpädagogik. Theorie der Willenserziehung auf der Grundlage der Gemeinschaft, Stuttgart, 1899. 2. vermehrte Auflage, Stuttgart, 1904. (Traducción al castellano: Curso de pedagogía social, Ed. Porrúa, México, 1975).

NOVALIS., Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2. Das philosophisch-theoretische Werk, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Carl Hauser Verlag, München-Wien, 1978. (Traducción parcial al castellano de Fernando Montes: La Enciclopedia (Notas y Fragmentos), Ed. Fundamentos, Madrid, 1976).

NIETZSCHE, F., Die fröhliche Wissenschaft. Sämtliche Werke. Band 3. Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, Deutschen Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter & Co., Berlín 1988. (Traducción al castellano de L. Jiménez Moreno: El gay saber, Narcea ediciones, Madrid, 1973).

NIETZSCHE, F., Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und keinen. Sämtliche Werke, Band 4. Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, Deutschen Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter & Co, Berlín, 1988. (Traducción al castellano de A. Sánchez Pascual: Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie, Ed. Alianza, Madrid, 1979').

NIETZSCHE, F., Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert. Sämtliche Werke, Band 6. Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari. Deutschen Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter & Co, Berlín, 1988. (Traducción al castellano de Andrés Sánchez Pascual: Crepúsculo de los ídolos, o cómo se filosofa con el martillo, Ed. Alianza, Madrid, 1979).

NIETZSCHE, F., Der Antichrist. Fluch auf das Christentum. Sämtliche Werke, Band 6. Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari. Deutschen Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1988. (Traducción al castellano de A. Sánchez Pascual: El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo, Ed. Alianza, Madrid, 1978⁵).

NIETZSCHE, F., Nachgelassene Fragmente 1885-1887/1887-1889.

Sämtliche Werke, Bd. 12-13. Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari. Deutschen Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1988. (Traducción al castellano de A. Froufe: La voluntad de poderío, Edaf, Madrid, 1980).

NIETZSCHE, F., En torno a la voluntad de poder (Selección de textos y traducción de Manuel Carbonell), Ed. Península, Barcelona, 1973.

OLASAGASTI, Manuel., Introducción a Heidegger, Revista de Occidente, Madrid, 1967.

ORRINGER, Nelson R., Ortega y sus fuentes germánicas, Ed. Gredos, Madrid, 1979.

ORTEGA Y GASSET, José., Kant, Hegel, Dilthey, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1972⁴.

ORTEGA Y GASSET, José., ¿Qué es filosofía?, Col. Austral, nº 1551, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1973.

ORTEGA Y GASSET, José., Prólogo para alemanes, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1974.

ORTEGA Y GASSET, José., "¿Qué son los valores? Iniciación a una estimativa" En: Obras Completas, Revista de Occidente, Madrid, 1947, Vol. VI, pp. 317-337.

PASCAL, Blaise., Pensées (ed. Brunschvicg), Garnier, París, 1958. (Traducción parc. al castellano de X. Zubiri: Pensamientos, Colección Austral, nº 96, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1981⁹).

PFÄNDER, A., Ethik in kurzer Darstellung, Aus dem Nachlass hrsg. von P. Schwankel, München, 1973.

PLATON., Obras completas (Traducción al castellano de M. Araujo y otros) Ed. Aguilar, Madrid, 1979².

PLOTINO., Enéadas I-II (Traducción al castellano de Jesús Igal), Ed. Gredos, Madrid, 1982.

PUCCIARELLI, Eugenio., "Husserl y la actitud científica en filosofía". Estudio introductorio a: HUSSERL, E., La filosofía como ciencia estricta (Traducción de E. Tabernig), Ed. Nova, Buenos Aires, 1969⁴.

RINTELEN, F. J. von., "Das Tragische und Heldische in der griechische Geisteshaltung" En: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur-Wissenschaft und Geistesgeschichte, 20 (1942), pp. 249-264.

SARTRE, Jean-Paul., Esquisse d'une théorie phénoménologique des émotions, Ed. Hermann, París, 1939. (Traducción al castellano de Mónica Acheroff: Bosquejo de una teoría de las

emociones, Ed. Alianza, Madrid, 1980³).

SARTRE, Jean-Paul., L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Gallimard, París, 1943. (Traducción al castellano de Juan Valmar y Celia Amorós: El ser y la nada, Ed. Alianza Losada, Madrid, 1984).

SARTRE, Jean-Paul., L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination, Gallimard, París, 1940². (Traducción al castellano de Manuel Lama: Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación, Ed. Losada, Buenos Aires, 1964²).

SARTRE, Jean-Paul., L'imagination, PUF, París, 1981⁸. (Traducción al castellano de Carmen Dragonetti: La imaginación, Ed. Edhasa, Barcelona, 1978.)

SARTRE, Jean-Paul., L'Existentialisme est un humanisme, Nagel, París, 1946. (Traducción al castellano de Victoria Prati de Fernández: El existencialismo es un humanismo, Ed. Sur, Buenos Aires, 1978).

SCHELER, Max., Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus. Gesammelte Werke, Band 2., Fünfte, durchgesehene Auflage, Herausgegeben mit einem Anhang von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern und München, 1966. (Traducción al castellano de Hilario Rodríguez Sanz: Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético, Revista de Occidente, Madrid, 1941, 2 Vols.).

SCHELER, Max., Vom Ewigen im Menschen. Gesammelte Werke. Band 5. Fünfte Auflage, herausgegeben von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern und München, 1968. (Traducción al castellano de Julián Marías: De lo eterno en el hombre. La esencia y los atributos de Dios. Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1940).

SCHELER, Max., Wesen und Formen der Sympathie. Gesammelte Werke, Band 7. Herausgegeben mit einem Anhang von Manfred S. Frings. Francke Verlag, Bern und München, 1973, pp. 7-259. (Traducción al castellano: Esencia y formas de la simpatía, Ed. Losada, Buenos Aires, 1957³).

SCHELER, Max., Erkenntnis und Arbeit. Eine Studie über Wert und Grenzen des pragmatischen Motivs in der Erkenntnis der Welt. Gesammelte Werke, Band 8: Die Wissensformen und die Gesellschaft, zweite, durchgesehene Auflage mit Zusätzen. Herausgegeben von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern und München, 1960, pp. 191-383. (Traducción al castellano de Nelly Fortuny: Conocimiento y trabajo, Ed. Nova, Buenos Aires, 1969).

SCHELER, Max., Die Stellung des Menschen im Kosmos. Gesammelte Werke. Band 9: Späte Schriften. Mit einem Anhang, herausgegeben von Manfred S. Frings, Francke Verlag, Bern und München, 1976, pp. 7-73. (Traducción al castellano de Marga

Miller: El puesto del hombre en el cosmos, Librería del Jurista, Buenos Aires, 1990).

SCHELER, Max., Philosophische Weltanschauung II. Die Formen des Wissens und die Bildung. Gesammelte Werke, Band 9: Späte Schriften. Mit einem Anhang. Herausgegeben von Manfred S. Frings. Francke Verlag, Bern und München, 1976. (Traducción al castellano de J. Gómez de la Serna y Favre: El saber y la cultura, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1984).

SCHELER, Max., Vorbilder und Führer. Gesammelte Werke. Schriften aus dem Nachlass. Band I: Zur Ethik und Erkenntnislehre. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage. Mit einem Anhang herausgegeben von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern, 1957, pp. 255-344.

SCHELLING, F. W. J., System des transzendentalen Idealismus. Schellings Werke. Zweiter Band: Schriften zur Naturphilosophie 1799-1809. Nach der originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter. Unveränderter Nachdruck des 1927 erschienenen Münchener Jubiläums Druckes. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1965, pp. 327-634. (Traducción al castellano de J. R. de Rosales y V. L. Domínguez: Sistema del Idealismo trascendental, Ed. Anthropos, Barcelona, 1988).

SCHELLING, F. W. J., Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch. Schellings Werke. Dritter Band: Schriften zur Identitäts-Philosophie 1801-1806. Nach der originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter. Unveränderter Nachdruck des 1927 erschienenen Münchener Jubiläums Druckes. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1965, pp. 109-228. (Traducción al castellano de Francesc Pereña: Bruno, o sobre el principio divino y natural de las cosas, Ed. Orbis, Barcelona, 1985).

SCHOPENHAUER, Arthur., Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster und zweiter Band. Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe, neu bearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher. F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1966. (Traducción al castellano de E. Ovejero y Maury: El mundo como voluntad y representación, Ed. Aguilar, Madrid, 1938. Los cuatro primeros libros de esta traducción han sido republicados en la Ed. Porrúa, México, 1983).

TILLIETE, Xavier., Schelling. Une philosophie en devenir, Vrin, Paris, 1970, 2 Vols.

A P É N D I C E

CUADRO N° 1

Clases
de
*Objetos
Ideales*

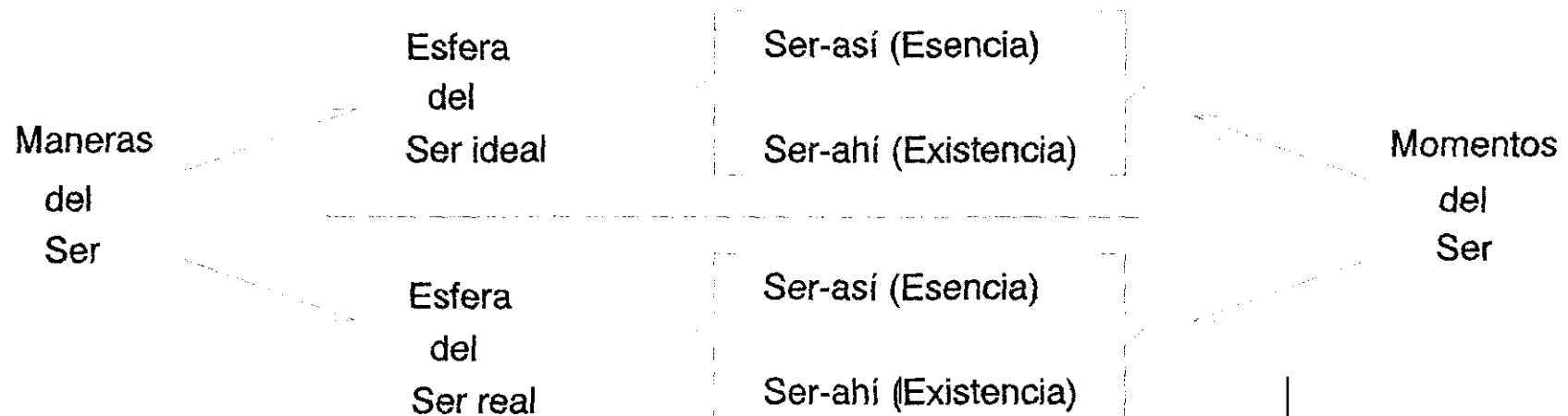
a) Objetos ideales que poseen ser-en-sí.

- *Idealidad libre* (respecto del ser real)
(Freie Idealität)

- *Idealidad aneja* (a lo real)
(Anhangende Idealität)

*b) Objetos aparentemente ideales, carentes de ser-en-sí,
o "meramente irreales" (das "bloß" Irreale)*

CUADRO N° 2

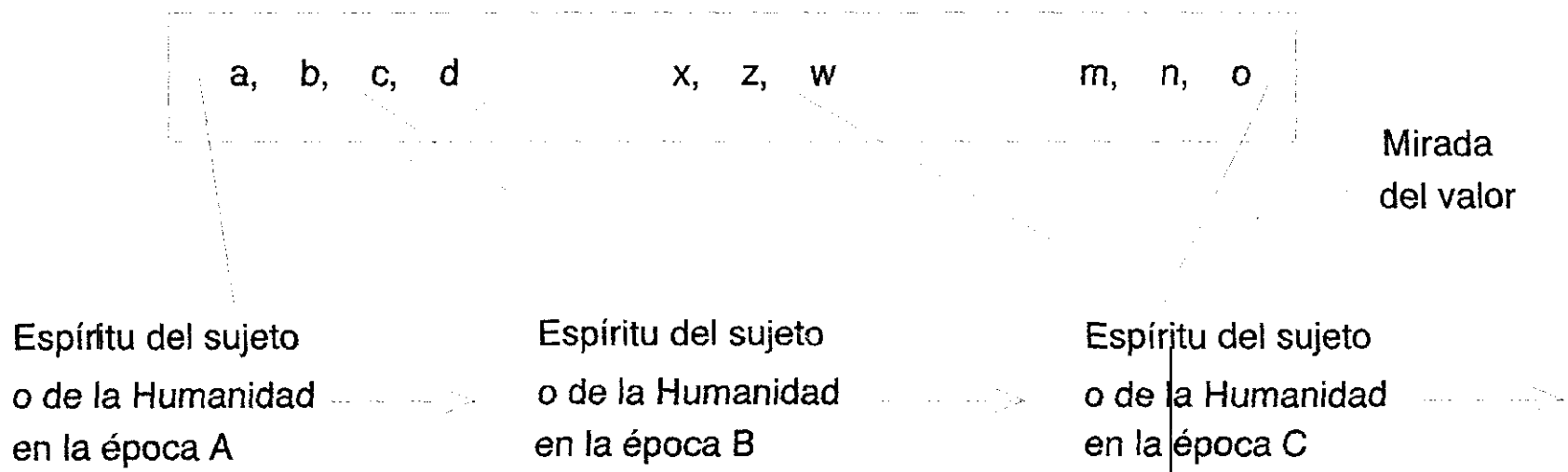


- 1) Ser-así (Esencia) del ser ideal \Leftrightarrow ser-así (Esencia) del ser real = neutralidad o indiferencia del ser-así
- 2) Ser-ahí (Existencia) del ser ideal $<$ ser-ahí (Existencia) del ser real \Rightarrow $>$ peso ontológico del ser real, que posee la Existencia en sentido estricto

CUADRO N° 3

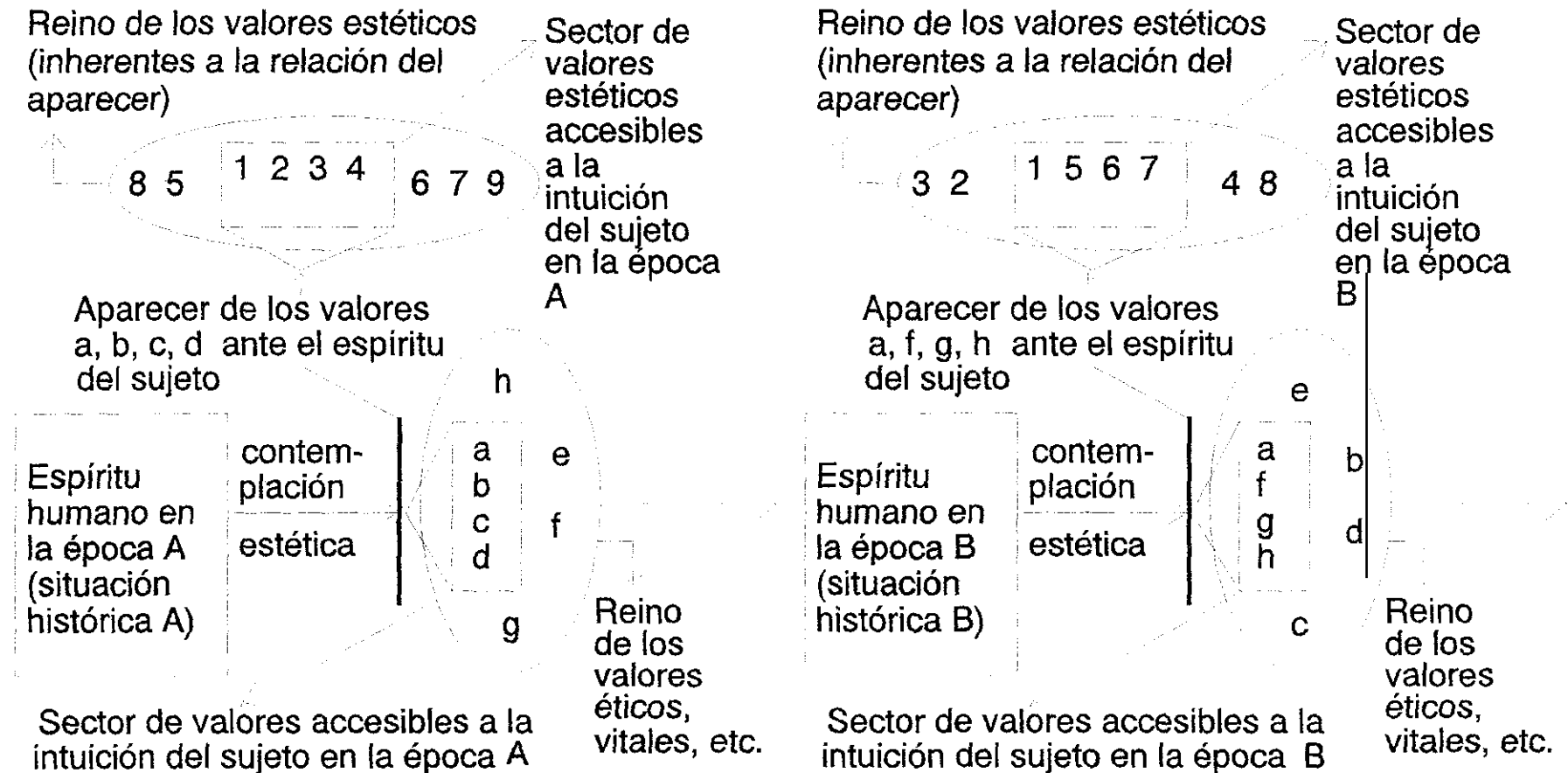
PROCESO QUE ATRAVIESA EL SENTIMIENTO DE VALOR A LO LARGO DE LA HISTORIA

Reino ideal de los valores (vitales, éticos, estéticos, etc....)



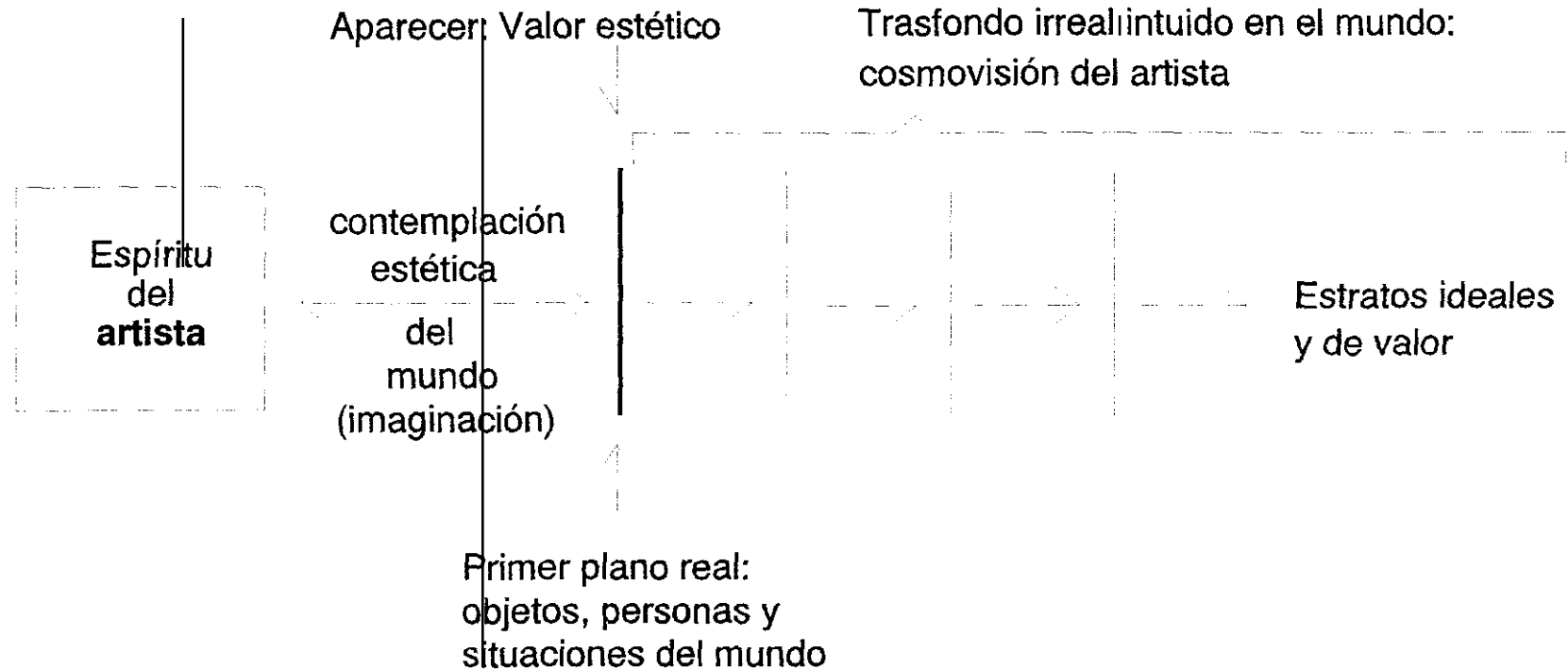
CUADRO N° 4

RELACION DEL ESPIRITU CON LOS VALORES ESTETICOS A LO LARGO DE LA HISTORIA



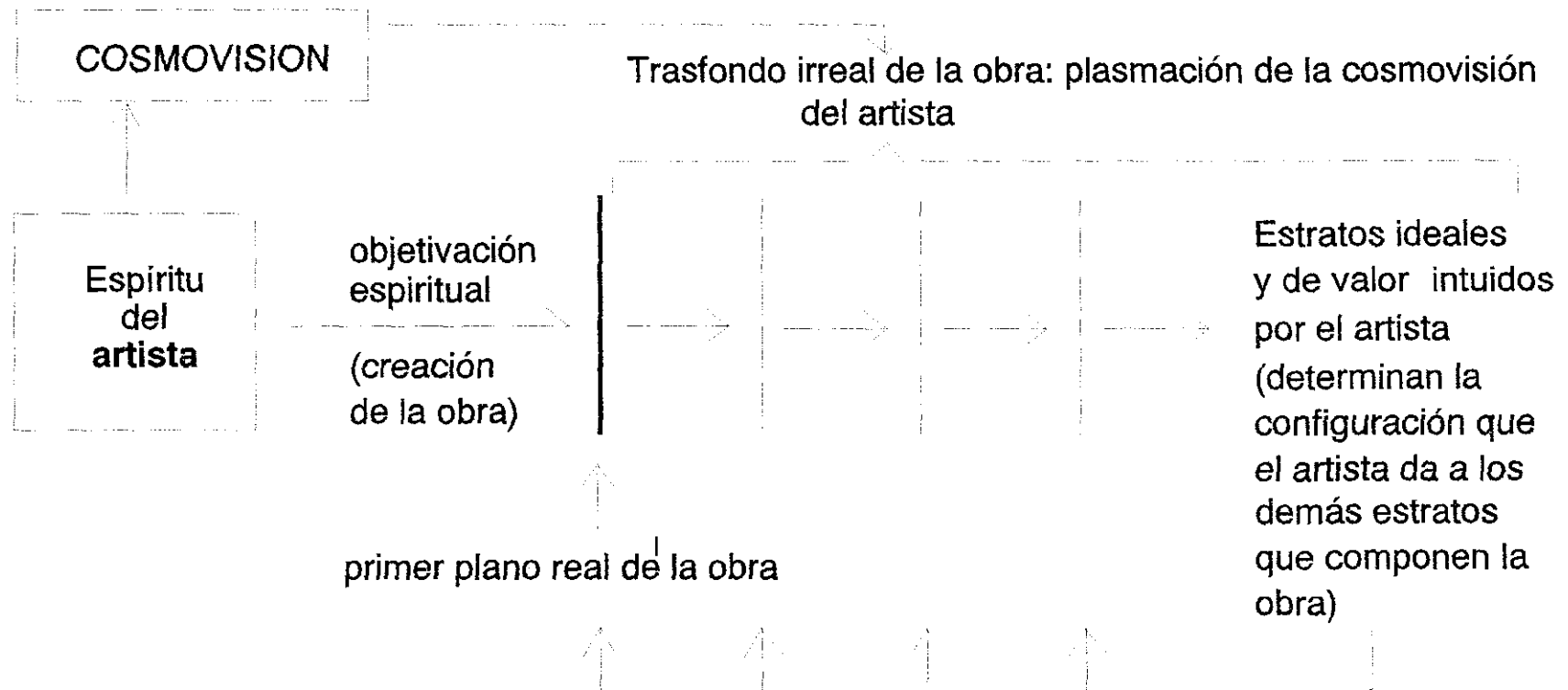
CUADRO N° 5

ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA COSMOVISION QUE SE ENCUENTRA EN EL ESPIRITU DEL ARTISTA



CUADRO N° 6

ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA CREACION DE LA OBRA



CUADRO N° 7

ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL CONTEMPLADOR DE LA OBRA

